بازیافت
THE UNIVERSITY OF KASHMIR
شعبۂ اُردو کشمیر یونیورسٹی کا مجلہ
چیف ایڈیٹر ڈین فیکلٹی آف آرٹس
پروفیسر شکیل الرحمن
۱۹۸۲ء

سالِ اشاعت ———— مارچ ۱۹۸۲ء

تعداد ———— ۵۰۰

خوش نویس ———— کے۔ این۔ رازدان

مطبع ———— سوتنتر آفسیٹ پریس نئی دہلی

قیمت ———— ۲۰ روپے

ملنے کا پتہ:

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

ترتیب

عنوان	مصنف	صفحہ
اُردو زبان کا لسانیاتی و تہذیبی پہلو	پروفیسر مسعود حسین خان	۱
ناصر کاظمی کا لسانی شعور	پروفیسر حامدی کاشمیری	۱۵
اُردو مراثی کے اولین نقوش	ڈاکٹر جعفر رضا	۴۴
پریم چند اور تحریکِ آزادی	ڈاکٹر برج پریمی	۵۳
ابجدی تحریر میں صوتیہ اور ترسیمہ کا تعلق	ڈاکٹر نذیر احمد ملک	۷۳
اُردو اور کشمیری شاعری میں رومانیت	ڈاکٹر محبوبہ وانی	۸۱
ادب اور علامت	مجید مضمر	۸۸
وجودیت ـ سارتر اور کامو	یوسف سلیم	۱۰۲
فیض احمد فیض ـ لسانی پہلو	نصرت آرا چودھری	۱۲۲
لفظ کی موت ــــ (برائے بحث)	پروفیسر حامدی کاشمیری	۱۳۲
غالب جلوۂ تمثال ذات	شکیل الرحمٰن	۱۳۶
رفتار	مجید مضمر	۱۸۹ – ۱۹۲

شکیل الرحمٰن

غالبؔ ـــــ جلوۂ تمثالِ ذات

اپنے سائیں کے نام ـــــ شکیل

● غالب کی مثنویوں کا ذکر آیا کہ مثنوی "ابر گہر بار" کی مناجات کے جوشِ طوفاں اور اس مثنوی کے خوب صورت تجربوں سے ذہن وابستہ ہو جاتا ہے۔ مثنوی "ابر گہر بار" بلا شبہ ایک اچھی مثنوی ہے اور "سرمۂ بینش" "درد و داغ"، "بادِ مخالف"، "رنگ و بو" وغیرہ کی تخلیقی سطح سے بلند ہے لیکن مثنوی چراغِ دیر کو غالب کی جمالیات میں جو اہمیت حاصل ہے وہ کسی دوسری مثنوی کو نصیب نہیں ہے، اس لئے نہیں کہ اس مثنوی کے دوسرے حصّے میں کاشی یا بنارس کی تصویر کشی میں اُن کا جمالیاتی شعور ایک مرکز پر سمٹ آیا ہے بلکہ اس لئے کہ یہ ایک مکمل تخلیقی کارنامہ ہے!

مثنوی چراغِ دیر کو عموماً اس طرح سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس میں "بنارس کے جلوؤں" کے رومانی تجربے ہیں "کاشی" کے حسن کی تصویر کشی ہے۔ علّامہ نیاز فتح پوری مرحوم نے غالب کی مثنوی نگاری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے "چراغِ دیر" کے متعلق فرمایا ہے:

● "غالب کی یہ مثنوی شاعرانہ محاسن، تعبیرات نادرہ، ندرت تشبیہہ وکنایہ اور جذبات کی بے اختیاری کے لحاظ سے بڑی عجیب وغریب چیز ہے۔
یہ مثنوی انہوں نے اس وقت لکھی ہے۔ جب وہ دہلی سے کلکتہ جاتے ہوئے بنارس میں چند دنوں کے لئے ٹھہر گئے تھے اور وہاں کے مناظر حسن وجمال نے انہیں از خود رفتہ بنا دیا تھا۔" [1]
اور آخر میں تحریر فرمایا ہے:
● غالب کی تمام مثنویوں میں یہی ایک مثنوی ایسی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ ان پر بھی یک زمانہ اعادہ شباب آیا تھا اور اس قدر تیز وسخت کہ وہ اس کے اظہار سے باز نہ رہ سکے۔" [2]

● "بنارس کے مناظر حسن وجمال نے انہیں از خود رفتہ بنا دیا تھا"۔
● "ان پر بھی یک زمانہ اعادہ شباب آیا تھا"۔
● "اور اس مثنوی میں" جذبات کی بے اختیاری متاثر کرتی ہے"۔
● "اس میں ندرت تشبیہہ وکنایہ، تعبیرات نادرہ اور عمدہ شاعرانہ محاسن ملتے ہیں"۔

علامہ نیاز فتح پوری نے اس مثنوی کے متعلق بس یہی باتیں کہی ہیں۔ "مثنوی ابر گہر بار" کے متعلق تو اپنے خیالات کا اظہار کھل کر کیا ہے، اسے غالب کا شاہکار تصور کر کے یہ فرمایا ہے کہ یہ مرزا کی آخری مثنوی ہے اور حرفِ آخر کی حیثیت رکھتی ہے لیکن چراغِ دیر کے متعلق اِن ہی جملوں پر اکتفا کیا ہے۔

---

[1] ۔ نگار ۔ غالب نمبر (سالنامہ) جنوری ۱۹۶۱ء، ص ۷۳
[2] ۔ نگار غالب نمبر (سالنامہ) جنوری ۱۹۶۱ء، ص ۷۵

پہلے جملے کو ایک بار پھر پڑھیئے۔ علامہ عالم تھے، ادب اور شاعری
کی جمالیات پر اُن کی اپنی ایک خاص نظر تھی، غالب پسند تھے۔ مجھے تو ایسا
محسوس ہو رہا ہے کہ "چراغِ دیر" کے آئینہ خانے میں علامہ کی نگاہیں بھی مطالعے
کے لمحوں میں کچھ پریشان سی ہوگئی تھیں۔ ورنہ شاعرانہ محاسن کو دیکھتے ہوئے
اسے "عجیب و غریب چیز" نہ کہتے۔

مثنوی کے اجنبی تیور، اس کے منفرد کردار اور اس کی طلسمی فضا کو
ممکن ہے علامہ نے محسوس کیا ہو لیکن روایتی تکنیک کے احساس اور بنارس
کے جلوؤں کی تصویر کشی اور غالب کے تجربوں کی شعری اور جمالیاتی خصوصیتوں
نے انہیں گرفت میں لے لیا ہو! ——— ظاہر ہے اُس وقت کی ادبی تنقید
زیادہ گہرائیوں میں اُترنے سے قاصر تھی۔ لیکن اس مثنوی کے متعلق علامہ کا یہ کہنا "یہ
بڑی عجیب و غریب" چیز ہے، میری نظر میں اہمیت رکھتا ہے۔ علامہ اردو اور
فارسی کے ایک معتبر ناقد اور قاری تھے اور اُردو اور فارسی شاعری کے نباض
تھے۔ اس لئے کوئی وجہ نہیں کہ 'چراغِ دیر' نے اُن سے کوئی سرگوشی نہ کی ہو۔
"مثنوی چراغِ دیر" نے سرگوشی تو کی لیکن علامہ ہم سے کچھ کہہ نہ سکے۔ غالب
نے "بنارس" کے جلوؤں میں قاری کے احساس اور جذبے کو اس طرح جذب
کر دیا ہے کہ کسی نے اس نظم کی تکنیک اور اس کے منفرد تیور اور کردار
اور اس کی طلسماتی فضا پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔

ڈاکٹر عبدالغنی نے "مرزا غالب کا سفر کلکتہ اور بیدل" کے عنوان سے
ایک عمدہ مقالہ لکھا ہے[1] جس میں "مثنوی چراغِ دیر" بھی اُن کا موضوع ہے
اُنہوں نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ "چراغِ دیر"۔ "مثنوی طورِ معرفت"
(بیدل) کی صدائے بازگشت نہیں ہے، اس مثنوی میں غالب کی انفرادیت موجود
ہے اگرچہ غالب "طورِ معرفت" سے بے حد متاثر ہیں۔ یہ اقتباسات توجہ چاہتے ہیں۔

---

[1] صحیفہ۔ غالب نمبر جنوری سنہ ۱۹۶۹ء ص ۲۷۳

● "طورِ معرفت" کے اشعار نے غالب کے شعورِ تخلیقی میں ایک مستقل گونج پیدا کر دی تھی۔ انہوں نے بنارس کا بہشتِ خرم اور فردوسِ معمور دیکھا تو سرور و کیف کے پُر شور جذبات کے ساتھ طورِ معرفت کی بحر اور اُن کے اشعار ان کے شعور میں بڑی شدت کے ساتھ گونجنے لگے اور جب اُن پر جذبۂ تخلیقی طاری ہوا تو وہ بھول گئے کہ وہ خود کچھ کہہ رہے ہیں یا بیدل گویا ہیں معنوی اتحاد کا یہ عالم تھا۔" [1]

● "اُن کی اپنی انفرادیت بڑی عظیم اور رنگین ہے۔ وہ بیدل سے استفادے اور استفاضے کے باوجود غالب رہتے ہیں" [2]

● "طورِ معرفت کے گیارہ سو اشعار عرفان نوازی کے اِرد گرد گھومتے نظر آتے ہیں، چراغِ دیر کے یک صد و ہشت (۱۰۸) اشعار کا محور صنفِ نازک ہے۔ اس میں اگر غمِ دوراں یا معرفت کوشی کا ذکر موجود ہے تو اس کی حیثیت محض ضمنی ہے۔" [3]

● "مثنوی چراغِ دیر میں مرزا غالب کی انفرادیت بدرجہ اتم موجود ہے اور اس کو پڑھتے ہوئے ہم "طورِ معرفت" کے کوہ بیراٹ کی سیر نہیں کرتے بلکہ کاشی میں گلگشت کر رہے ہوتے ہیں۔ چراغِ دیر اپنے اندر تازگی اور جدّت رکھتی ہے طورِ معرفت کی نقّالی نہیں ہے۔" [4]

● "مثنوی چراغِ دیر لکھتے وقت غالب کے شعورِ تخلیقی

---

[1] صحیفہ۔ غالب نمبر جنوری ۱۹۶۹ء ص ۲۷۹

[2] ایضاً ص ۲۸۰

[3] ایضاً ص ۲۸۰

[4] ایضاً ص ۲۸۱

میں مرزا بیدل کی مثنوی "طورِ معرفت" کے اثرات اس طرح
رچے ہوئے تھے کہ اپنا انفرادی رنگ قائم رکھتے ہوئے بھی
وہ اس کے تصورات اور اس کے اسلوب نگارش سے باہر نہ جا
سکے، بنا بریں یہ بات بلاخوف کہی جاسکتی ہے کہ سفر کلکتہ میں
معنوی طور پر بیدل غالب کے ساتھ رہے"۔ [1]

ڈاکٹر سید عبدالغنی نے چراغِ دیر کی تکنیک کو عام مثنویوں کی تکنیک کے پیشِ نظر اس طرح سمجھنے کی کوشش کی ہے :

"چراغِ دیر" کا وحدت پرور حسین تار و پود تیار کرنے
کے لئے مرزا غالب نے متعدد رنگ استعمال کئے ہیں۔ پہلا رنگ
اُن کے درد و غم سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا اظہار بالکل قدرتی طور
پر ہوا، احباب کی بے مہری کا ذکر کرتے ہیں تو مولینا فضل حق
خیرآبادی، حسام الدین حیدر خان اور امین احمد خان کی وفا
شعاری اور ساتھ ہی فراموش کاری کی طرف اشارہ کر کے غم کے
تاریک سایے میں روشنی کی خوشگوار کرنیں داخل کرتے ہیں۔ یہاں
سے رنگ و نور کی نظر پرور سرزمین کاشی کی رعنائیوں کا ذکر چھڑ
جاتا ہے، غم سے مسرت کی طرف گریز تضاد کے عنصر کی وجہ سے
بڑا مؤثر ثابت ہوتا ہے اور پھر وہ اس حسن خیز خطے کا ذکر کر کے
گویا دادِ عیش دیتے ہیں، جب جذبۂ مسرت اپنے عروج پر ہوتا
ہے تو خیال آتا ہے کجا یہ عیش کوشی اور کجا میری فرزانگی۔

چہ جوئی جلوہ زیب رنگیں چمن ہا
بہشت خویش شو از خوں شدنہا

یہاں سے پھر گریز کرتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ دراصل پچھلی

---

[1] صحیفہ غالب نمبر جنوری ۱۹۶۹ء ص ۲۸۱

عیش کوشی کا تاثر ابھی موجود ہے)۔۔۔۔۔۔۔

"میں نے تو اپنے روح و رواں کو آسودگی سے لبریز کیا لیکن جس اور ذہن کی عزت کوشی میں اہلِ خانہ کو بالکل فراموش کر دیا جو سچی بات ہے :

بہ شہر از بیکسی صحرا نشیناں	بردی آتش دل جاگزیناں

ان سے تغافل روا نہیں، مختلف قسم کے احساسات کا اس طرح تانا بانا تیار کرتے ہوئے مرزا غالب عرفانِ نفس سے عرفانِ الٰہی کی طرف رجوع کرتے ہیں جو مرزا بیدل کے طریق کار سے نہ صرف فکری لحاظ سے مشابہ ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے اسلوبِ بیان بھی مثنوی "طورِ معرفت" سے مستعار لیا گیا ہے"۔ [1]

ڈاکٹر عبد الغنی نے دونوں مثنویوں کا تقابلی مطالعہ کیا ہے، بحر احساس جمال کی نزہت، لذت آفرینی، تصورات اور ترکیبات وغیرہ کا جائزہ لیتے ہوئے مماثلت اور مشابہت پر نظر رکھی ہے اور غالب کی انفرادیت کا احساس بھی عطا کیا ہے۔ یہ مقالہ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ مثنوی چراغ دیر کی طرف اُردو کے کسی ناقد نے اتنی سنجیدگی سے توجہ نہیں دی ہے۔

ڈاکٹر عبد الغنی کے مطالعے کا حاصل یہ ہے :

- مثنوی "چراغ دیر" مثنوی طورِ معرفت کی صدائے بازگشت نہیں ہے لیکن فکری لحاظ سے اس کے قریب ہے۔ اسلوبِ بیان بھی مثنوی طورِ معرفت سے مستعار لیا گیا ہے۔
- مرزا غالب نے اس سفر میں اپنی تخلیقات کے ذریعے بیدل کے ساتھ اپنے فکری اور قلبی اتحاد کا اعلان کیا ہے۔۔۔۔۔۔ اس سفر کے تجربوں میں واضح طور پر بیدل کا تتبع کیا اور نہایت ہی خوش آیند اور دلپذیر

---

[1] صحیفہ۔ غالب نمبر ص ۲۸۶ - ۲۸۷

طور پر۔ بنارس کے حسینوں کو دیکھ کر جو سرور انگیز کیفیت طاری ہوئی۔ اُس نے اُن کی زبان پر بے اختیار بیدل کی مثنوی "طورِ معرفت" کے اشعار وارد کردیے۔ ان پر جب جذبۂ تخلیق طاری ہوا تو وہ بھول گئے کہ وہ خود کچھ کہہ رہے ہیں یا بیدل گویا ہیں۔ اس معنوی اتحاد کے باوجود غالب کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

(۳) مثنوی چراغ دیر کے ایک سو آٹھ (۱۰۸) اشعار کا محور "صنفِ نازک" ہے

(۴) اس مثنوی کے مطالعے سے "کاشی" کا نقشہ آنکھوں کے سامنے اُبھرتا ہے۔

(۵) اگر غمِ دوراں یا معرفت کوشی کا ذکر ہے تو اسکی حیثیت ضمنی ہے۔

(۶) بنارس کے شعری تجربے اپنے اندر تازگی اور جدّت رکھتے ہیں۔

(۷) مثنوی میں یوں تو متعدد رنگ ہیں لیکن تین رنگ واضح ہیں۔ پہلا رنگ درد وغم کا ہے۔ دوسرا مسرّت کا اور تیسرا عرفانِ الٰہی کا۔

(۸) مثنوی میں 'گریز' کی منزلیں دو بار آتی ہیں' پہلی بار اُس وقت جب شاعر درد وغم سے مسرّت کی طرف گریز کرتا ہے' یعنی بنارس کے جلوؤں کی طرف اور دوسری بار اُس وقت جب شاعر مسرّت سے عرفانِ الٰہی کی طرف گریز کرتا ہے۔

اس سے قبل کہ ان خیالات کا جائزہ لیں' بیدل اور غالب کے ذہنی رشتے کو سمجھ لیں اس لئے کہ اُردو کی ادبی تنقید نے اس موضوع کو ابھی تک "جمالیاتی معاملہ" یا مسئلہ سمجھ کر سامنے نہیں رکھا ہے' اس جمالیاتی نفسیاتی مسئلے کے لئے غیر ادبی معیار قائم کئے ہیں' سطح کو چھو کر ہٹ جانے کی کوشش کی ہے اور ایسے گمراہ کن نتائج اخذ کئے ہیں جن سے غالب شناسی اور بیدل شناسی میں کوئی مدد نہیں ملتی۔

بیدل' غالب کے باطن میں ایک سرچشمہ کی حیثیت رکھتے ہیں اگرچہ غالب نے یہ کہا ہے کہ پچیس سال کی عمر تک بیدل اُن پر حاوی رہے ہیں

لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ بیدلؔ سے کبھی دُور نہیں ہوئے۔ بیدلؔ غالبؔ کے باطن میں محض ایک شاعر نہیں ہیں بلکہ تجربوں، تجربوں کے آہنگ استعاروں اور علامتوں کی ایک دنیا ہیں، اس بڑے شاعر کے تجربے غالبؔ کے حسی تجربوں کے آئینے ہیں غالبؔ نے جب یہ مثنوی لکھی اُس وقت اُن کی عمر ۲۹ یا ۳۰ برس تھی اور بیدلؔ اُن کے لئے اُس دور میں باطنی تجربوں کے آفتاب تھے لیکن یہ بھی نہ بھولئے، کہ غالبؔ ابتداء سے دل سنگ میں بتانِ آذری دیکھنے والی ایک تیز نگاہ بھی رکھتے تھے۔ چراغ دیر کی تخلیق کے لمحوں میں اگر بیدلؔ کی مثنوی "طورِ معرفت" ان کے شعورِ تخلیقی میں ایک گونج پیدا کر دیتی ہے تو یہ ان کی فطرت اور نفسیات کے عین مطابق ہے، ان کی کمزوری یہ نہیں ہے کہ وہ "فکری اعتبار" سے بیدلؔ سے بہت قریب ہو جاتے ہیں اور اُن کی خوبی یہ نہیں ہے کہ "آہستہ آہستہ" بیدلؔ کے اثر سے دُور ہو جاتے ہیں" جیسا کہ غالبؔ کے نقادوں نے عام طور پر سمجھ رکھا ہے، بیدلؔ سے وہ ہمیشہ قریب رہے۔ اس بڑے شاعر کی رفاقت اور قربت تجربوں کی معنی خیز روشنیوں کی رفاقت اور قربت ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالبؔ، بیدلؔ سے کبھی دُور نہیں ہوئے، فکری اور نفسیاتی رشتہ باطن میں اس طرح نہیں ٹوٹتا جس طرح ظاہر میں ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ غالبؔ کا رشتہ اُس بیدلؔ سے جو جمالیاتی تجربوں کا سرچشمہ ہے کبھی نہیں ٹوٹا، غالبؔ کی اپنی نگاہ اور اپنی نظر سے شعری اسلوب میں جو تازگی آئی ہے وہ ایک فطری عمل ہے، اس کا تعلق فن کار کے اپنے تجربوں اور اس کے اپنے احساسات کے آہنگ سے ہے۔ مثنوی چراغ دیر اس کی عمدہ مثال ہے، بحر، تصورات اور ترکیبات وغیرہ کی یکسانیت کے باوجود ہم اس مثنوی میں بیدلؔ کو نہیں، غالبؔ کو محسوس کرتے ہیں۔
یہ کہنا زیادتی ہے کہ "جب اُن پر جذبۂ تخلیقی طاری ہوا تو وہ بھول گئے کہ وہ خود کچھ کہہ رہے ہیں یا بیدلؔ گویا ہیں"۔ مثنوی چراغ دیر میں بیدلؔ کی آواز سنائی نہیں دیتی، جس طرح بیدلؔ کے اثرات کو اس طرح دیکھتے ہوئے انتہا

پسندی کا ثبوت دیا گیا ہے اسی طرح بیدل سے دور ہٹنے کی بات کر کے انتہا پسندی کا ثبوت دیا گیا ہے۔

شاعری کے پُراسرار عمل اور باطنی شعری تجربوں کی پہچان اس طرح ہرگز نہیں ہوگی، اس عمر میں بھی بیدل کی مثنوی "طورِ معرفت" کو سینے سے لگائے رہے، بنارس اور کلکتے کے سفر سے جانے کتنے سال قبل یہ مثنوی انہیں حاصل ہوئی تھی جو مخطوطہ غالب کے پاس تھا۔ اس پر ۱۲۳۱ھ (۱۸۱۵ء) کی مہر ہے یعنی اس سفر کے آغاز سے بارہ سال پہلے کی مہر! ظاہر ہے ابتدا سے بیدل کی جمالیات سے "خود بیداری" میں مدد لی ہے۔ غالب باطنی طور پر جن غاروں میں اترے ہیں ان میں "غارِ بیدل" حیرت انگیز تجربوں کا سب سے اہم غار ہے۔ "ہندوستانی جمالیات" میں ایسے "غاروں" (گوہا!) کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ "ہندوستانی جمالیات" نے باطنی سرچشموں کو اہمیت دیتے ہوئے تخلیقی عمل کی پُراسرار کیفیتوں اور فن کار کے باطنی رشتوں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ تجربوں کے ایسے غاروں میں تجربوں کی دنیا آباد ہوتی ہے۔ ہر غار ایک کائنات ہے۔ تجربوں کی ایسی زمین کا رشتہ 'ایتھر' (آکاش) سے گہرا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے جہاں مکاں ہے وہاں "ایتھر" بھی ہے۔ 'ایتھر' کے اندر ہی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو سچے اور حقیقی ہوتے ہیں، غالب نے بیدل کو اپنے غار یعنی اپنے شعور اور لاشعور کا ایک حصّہ بنا لیا تھا اور اس طرح انسان کے ایک انتہائی پُراسرار سفر کی داستان کو اپنی فکر سے وابستہ کر لیا تھا۔ بیدل، غالب کے لئے "ایتھر" کی حیثیت رکھتے ہیں انہوں نے اس کے ذریعہ جانے کتنی آوازوں کا ادراک حاصل کیا ہے، غالب کے شعری تجربوں کی "میکانکی تقسیم" نے "سائیکی" (PSYCHE) کے پُراسرار عمل اور تخلیقی تجربوں کی روشنیوں سے ذہن کو ہمیشہ دور رکھا ہے، غالب کی ابتدائی "کجروی" اور ان کی "معمہ سازی" کو "بیدل کے اثرات" سے وابستہ کر دینا سراسر ناانصافی ہے۔ "نسخۂ حمیدیہ" میں ان کی دلکش شخصیت اور ان کے

عُمدہ جمالیاتی تجربوں کو پانے کے باوجود اس قسم کی باتیں عجیب سی لگتی ہیں۔ اس شخصیت کی دلکشی میں اس غار کی ابھر بردار لہروں کو محسوس نہیں کیا گیا' ان کے ابتدائی تجربوں کو بیدل کے قریب پاکر انہیں کجروی اور" معمہ سازی سے تعبیر کیا گیا۔ اُن کے خیالات کے جلوؤں کو نظر انداز کر کے "مستعار" کے لفظ سے ان کے تجربوں اور ان کے اسلوب کو سمجھا گیا۔ نسخہ حمیدیہ فارسی غزلیات اور مثنوی چراغ دیر کے عُمدہ جمالیاتی تجربوں میں بیدل کے ذہنی سفر کے تجربوں کی روشنی اسی طرح نئی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے جس طرح کسی بھی بڑے فن کار کی تخلیقات میں کلاسیکی روایات کی روشنی جلوہ گر ہوتی ہے۔ غالب "کا نفسیاتی وجدان" ابتدا سے ہر درجہ بیدار اور متحرک تھا۔ بیدل کے تجربوں سے غالب کو جو سب سے بڑی نعمت حاصل ہوئی وہ "عرفانِ ذات" کا تصور ہے۔ جسے انہوں نے اپنی فکر و نظر سے اپنا انفرادی جمالیاتی تصور بنا دیا۔ ذات کی اہمیت اس کی پہچان اور اس کا باطنی تحرک! غالب کی تخلیقی فکر نے اسے ہمارے لئے ایک قیمتی نعمت بنا دیا ہے۔ اُن کے جمالیاتی تجربوں میں" جلوۂ تمثال ذات" کے تمام تجربوں کا باطنی رشتہ اس غار سے بھی گہرا ہے۔ ادبی تنقید نے غیر ادبی معیار قائم کر کے" فکر" "اسلوب" اور" استعاراتی کردار" کا" معائنہ" کیا ہے" اُردو ادبی تنقید نے غالب کی سنائی ہوئی باتوں پر یقین کر کے " تحقیق اور تنقید" کی جو صورتیں پیش کی ہیں اُن میں چند یہ ہیں :

1. پچیس سال کی عمر تک غالب نے بیدل کی تقلید کی۔
2. جب تک بیدل کا اثر رہا غالب ایک معمّہ باز اور معمّہ ساز رہے۔
3. بیدل کے خیالات مستعار لئے اسلوب میں بھی بیدل کی پیروی کرتے رہے
4. جیسے جیسے بیدل کے اثر سے دُور ہوئے اچھے شاعر کی طرح اُبھرے اُن کی انفرادیت ظاہر ہوئی۔
5. غالبیات کا وہی حصّہ قابل قدر ہے جو "بیدلیت" سے دُور ہے!

غالب نے کہا تھا:

گوہر نہ یکاں، کان بگہر روئے شناس است!

جمالیاتی نقطۂ نظر سے کلامِ غالب میں بیدل اور دوسرے کلاسیکی شعراء کی حیثیت حیرت انگیز کان اور غاروں کی ہو جاتی ہے، جو کچھ سامنے ہے وہ غالب کے تخیل کے تراشے ہوئے گوہر ہیں، غالب ان سے گہرا معنوی رشتہ پیدا کر کے ایک بار شدّت سے کلاسیکی روایات کی روح کو بیدار اور متحرک کر دیتے ہیں۔ فغانی سے جو جمالیاتی روایت شروع ہوتی ہے وہ بیدل تک مکمل ہو جاتی ہے، اس روایت میں سب سے اہم تصور "جمالیاتی وحدت" کا تصوّر ہے جسے بیدل نے کبھی اس طرح پیش کیا ہے:

ہر چہ گذشت از نظر نیست. بروں از خیال

بیدل ازیں دام گاہ رفتہ کجا. میرود!

اور کبھی اس طرح:

چوں نگہ در دیدہ صیدِ الفت خویشی و بس

ورنہ ایں بزمِ تحیر حلقہ دامے بیش نیست!

غالب اسی کی طرف لپکے تھے اس لئے کہ وہ بھی ذات اور کائنات اور ذات اور خدا کے رشتے کو اپنے طور پر اسی طرح سمجھ رہے تھے، عرفانِ ذات کو حاصل زندگی جان چکے تھے، جمالیاتِ بیدل" میں انہوں نے آدم کا یہ مجسمہ بھی دیکھا تھا۔

برزباں نام آدمم آمد　　　درنظر مہر دو عالمم آمد

(بیدل)

"حلقہ دامِ خیال" کی پُراسراریت اور رومانیت کو بھی اسی غار بیدل میں محسوس کیا تھا، اپنے سینے میں جلوہ سینا کو دیکھنے کے لئے بیدل کے تخیل کا چراغ بھی سامنے رکھا تھا، انہیں بیدل کی دنیا میں استعاروں اور علامتوں کی دنیا

ملی تھی۔ عجز ہر گل کہ دیدم آبلہ خوں چکیدہ بود! اور اس قسم کی دوسری حسیاتی تصویروں نے غالب کے تخیل میں جو جاگرتی پیدا کی وہ جانے کتنے خوب صورت شعری تجربوں کا محرک ہے۔ "مثنوی عرفان" "مثنوی طلسم حیرت" "طورِ معرفت" "نکاتِ بیدل" اور "محیط اعظم" میں غالب کو جمالیاتی حسی تجربوں کی ایک دنیا ملی تھی۔ غارِ بیدل کی دیواروں پر متحرک تصویروں نے غالب کے تخیل کو اکسایا ہے۔ بیدل، غالب کے لئے کوئی ایسا فوق الفطری کردار نہیں تھا کہ جس نے انہیں بھکا دیا اور وہ مارے مارے پھرے۔ بیدل کو جمالیاتی اور حسی تجربوں کی ایک منزل سمجھ کر ہی آگے بڑھنا چاہیئے غارِ بیدل میں صرف متحرک تصویریں حاصل نہیں ہوئیں بلکہ نغموں کی ایک دنیا بھی ملی، ان نغموں کے آہنگ سے آہنگِ غالب نے فیض حاصل کیا ہے۔ غالب نے ہمیں بہکایا ہے، ان کی ایسی حرکتوں سے ان کی نفسیات کا مطالعہ اور دلچسپ بن جاتا ہے۔ بیدل سے دُور ہو جانے کی بات کر کے انہوں نے نفسیاتی سچائی کو بھی چھپانے کی کوشش کی ہے۔ تقلیدِ بیدل پر پردہ ڈالنے کی کوشش فارسی غزلوں میں بھی ملتی ہے۔ مولانا حالی نے اگرچہ یہ لکھا ہے:

"مرزا نے لڑکپن میں زیادہ کلام بیدل کو دیکھا تھا، چنانچہ جو روش بیدل نے فارسی میں اختراع کی تھی، اسی روش پر مرزا نے اُردو میں چلنا اختیار کیا تھا (یادگارِ غالب)

لیکن ساتھ ہی یہ بھی فرماتے ہیں:

"اگرچہ مرزا بیدل اور ان کی متبعین کی زبان اور ان کے اندازِ بیان میں شعر کہنا بالکل ترک کر دیا تھا اور اس خصوص میں وہ اہلِ زبان کے طریقے سے سرمو تجاوز نہیں کرتے تھے مگر خیالات میں "بیدلیت" "مدت تک باقی رہی" (یادگارِ غالب)

حالی اس سچائی کو اسی طرح پیش کر سکتے تھے' بیدل کے لہجے سے
غالب کا لہجہ اس طرح ملا ہوا ہے اور بیدل کے ذریعہ صائب کے لہجے
سے ایسا لاشعوری رشتہ قایم ہوا ہے کہ ہم غالب کی باتوں میں بھی
نہیں آ سکتے!

غالب کے سینکڑوں اشعار ایسے ہیں جو خوب صورت جمالیاتی تجربے ہیں اور بیدل' صائب' کلیم' عرفی' طالب' نظیری' ظہوری' خسرو' فیضی اور حزین وغیرہ سے بامعنی ذہنی رشتے کی خبر دیتے ہیں۔ اس رشتے کے باوجود یہ غالب کے اپنے خوب صورت جمالیاتی شعری تجربے ہیں' کلاسیکت کی روح کو شدت سے جذب کیا ہے اور اپنے تخیل کے ساتھ دور دور پہنچ گئے ہیں۔ یہ تمام تجربے فارسی غزل کے خوب صورت تجربوں اور روایت کے جلووں سے غالب کی ذہنی وابستگی کی خبر دیتے ہیں۔ یہ نہ ٹوٹنے والا باطنی اور ذہنی رشتہ ہے' غالب نے اسے توڑنے کی کوشش نہیں کی بلکہ انہیں اپنے جمالیاتی تجربوں کا حصہ بنایا اور ایک طرف اپنے نفسیاتی وجدان کی اہمیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اپنی جمالیات کا اظہار کیا "مثنوی چراغ دیر" میں غالب اور بیدل کے ذہنی رشتے کو صرف اس طرح سمجھا نہیں جا سکتا کہ "یہ مثنوی فکری لحاظ" سے مثنوی طور معرفت سے قریب ہے اور "اسلوب بیان بھی اس سے مستعار لیا گیا ہے"۔

ادبی تنقید نے غالب کے تجربوں کی جس طرح میکانکی تقسیم کی ہے۔ اس سے باطن کے ایک اہم سرچشمے سے نگاہیں ہٹ جاتی ہیں۔ ایسی میکانکی تقسیم کی عمدہ مثال خورشید الاسلام صاحب کی کتاب "**غالب**" ہے۔ غالب کی عظمت کو اس طرح سمجھا نہیں جا سکتا کہ "بیدل" زندگی کو دیکھنے کا محدود زاویہ نگاہ رکھتے تھے "بیدل کے ذہنی نظام کے نقائص پر سماجیات کے معلم کی طرح نظر ڈالنے سے شاعر بیدل کی عظمت گھٹ نہیں جاتی اور

غالب کی شاعرانہ عظمت بڑھتی نہیں، دونوں شعراء کے تخلیقی تجربے جس نگاہ کا تقاضا کرتے ہیں۔ بدقسمتی یہ ہے کہ وہ نگاہ نہیں ملتی، غالب کی عظمت کا احساس دینے کے لئے بیدل کی عظمت کو کم کرنے یا گھٹانے کی جو نفسیاتی آرزو ہے اس کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- "بیدل زندگی کو ایک خاص اور محدود زاویہ نگاہ سے دیکھتے ہیں اور اس تہذیب کے لئے ایک قانون رکھتے ہیں جو شریعت اور تصوف کی مخصوص ترکیب سے بنا ہے۔ اس قانون کا خلاصہ یہ ہے کہ اجتماعی زندگی کو سنوارنے کے لئے روحانی وسائل کافی ہیں اور اس میں آغاز کار ذات سے ہونا چاہیئے۔[1]
- "بیدل علائق ہی سے آزادی نہیں چاہتے بلکہ انسانوں سے بھی قطع تعلق پر زور دیتے ہیں۔[2]
- "بیدل کی منطق مفروضوں سے چلتی ہے، جن کی بنیاد اُن کے مخصوص عقیدوں پر ہے، وہ لوگ جو ان عقیدوں کو نہیں مانتے، اُن کے لئے بیدل کی موشگافیاں ڈھکوسلے کی حیثیت رکھتی ہیں۔[3]
- "اُن کے یہاں بنیادی چیز دنیا سے مایوسی ہے اور اسکا امتیازی نشان ان کی منطق ہے جو اس مایوسی کو فلسفہ کے سانچے میں ڈھال دیتی ہے، اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ اخلاق ہے اور کہیں کہیں قوت اور عمل کا اظہار ہے جس کو ہم نے "دانستہ طور" پر نظر انداز کر دیا ہے اس لئے کہ (۱) یہ عنصر ان کے یہاں آٹے میں نمک کے برابر ہے (۲) ان کے نظام فکر کی بنیاد اس عنصر سے میل نہیں کھاتی (۳) اور جب ان کا

---

[1] خورشید الاسلام غالب ص ۵۰

[2] ایضاً ص ۵۵

[3] ایضاً ص ۶۵

مطالعہ کیا جاتا ہے تو وہ ایک "کل" کی حیثیت سے اس جز کی نفی کرتا ہے اور یہ جز اُس کل میں شامل ہوکر آپ اپنی نفی کرتا ہے" [1]

● "بیدل کا فن انسانی جذبات پر مبنی نہیں ہے بلکہ خالص ذاتی اور ذہنی اور غریب واردات پر مبنی جس کا اثر انسان کی فطری اور عملی صلاحیتوں پر خوشگوار نہیں پڑتا۔" [2]

اُردو ادبی تنقید میں "غالب شناسی" کے لئے "بیدل شناسی" کا یہ عالم ہے!

ظ۔ انصاری اس کی تعریف اس طرح کرتے ہیں: "ہمارے زمانے میں ڈاکٹر خورشید الاسلام کی کتاب "غالب" نے غالب پر بیدل کے اثرات اور خود بیدل کی شاعری کے چہار عنصر سے مختصر بحث میں ہر ایک پہلو روشن کر دیا ہے [3]

اگر یہ کتاب کسی اور موضوع پر ہوتی تو اسے نظر انداز کیا جا سکتا تھا، حیرت یہ ہے کہ یہ کتاب غالب پر ہے اور اُن کے ذہنی پس منظر کو سمجھانے کا دعویٰ کرتی ہے۔ آرٹ اور ادب کے ناقد کا مطالعہ ایسا نہیں ہوتا، آرٹ کی جمالیات اور فن کار کی شخصیت سے اُردو ادبی تنقید کتنی دور ہے اس کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ "بیدل ناشناسی" کی عمدہ مثال ہے۔ "قوت اور عمل کی تلاش" "اجتماعی زندگی کو سنوارنے کے تاثرات" کی جستجو اُردو ادبی تنقید کی تقدیر بنی ہوئی ہے۔ "بیدل زندگی کو ایک خاص اور محدود زاویہ نگاہ سے دیکھتے ہیں" اس کی وضاحت ہو جاتی اور یہ ثابت ہو جاتا کہ اُن کے محدود زاویہ نگاہ سے اُن کے شعری تجربے ہلکے اور معمولی بن گئے ہیں تو اس جملے کو آنکھوں سے لگایا جا سکتا تھا، اُن کے تصوف کی مخصوص ترکیب کو سمجھا دیا جاتا تو ہم بھی مایوسی کے فلسفے کو کچھ سمجھ لیتے۔ اُردو کی ادبی تنقید یہ کام

---

[1] غالب۔ خورشید الاسلام ص ۶۶ - ۶۷

[2] ایضاً " ص ۶۷

[3] غالب شناسی ظ۔ انصاری ص ۴۴ (فٹ نوٹ)

نہیں کرتی، وہ ذات، معاشرہ، تصوف، اجتماعی زندگی، فلسفہ، قوت اور عمل، جز و کل، انسان کی عملی صلاحیتوں، اور اخلاق کو مختلف خانوں میں رکھتی ہے اور چند مفروضوں کا سہارا لے کر فیصلے کرتی ہے "ہم ہیں کہ ذات کو کائنات سمجھتے ہیں، معاشرے کی قدروں کے تضاد اور تصادم اور اُن کی تشکیل پر نظر رکھتے ہیں، ذات اور نظامِ زندگی کی کش مکش کا تجزیہ کرتے ہیں، تصوف کی عظیم روایات اور اس کی رومانیت کو اہمیت دیتے ہیں" بھلا اردو کی ادبی تنقید ہماری مدد کس طرح کرے گی؟ ہم اس کے ایسے فیصلوں کو کس طرح قبول کریں؟ ــــ بیدل کے عرفانِ ذات اور اُن کے زاویہ نگاہ پر جس طرح ناقد کی نظر گئی ہے اس سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کی پہچان کی پہلی منزل پر جا کر کوئی معصوم سا بچہ لڑھک کر نیچے آ گیا ہے۔ "بیدل کا فن انسانی جذبات پر مبنی نہیں ہے بلکہ خالص ذاتی اور ذہنی اور عجیب واردات پر مبنی ہے۔" یہ جملہ خاص توجہ چاہتا ہے "انسانی جذبات" اور "خالص ذاتی اور ذہنی واردات" کے فرق کو بھی ہمیں سمجھا دیا جاتا تو بہتر تھا۔ ذہنی اور ذاتی واردات میں انسانی جذبات نہیں ہوتے؟ کیا یہ حقیقت ہے کہ بیدل کا فن 'انسانی جذبات' سے عاری ہے؟ پھر کون سے "جذبات" ہیں اُن کی شاعری میں جو ہمیں متاثر کرتے ہیں؟ 'ذاتی واردات' سے ہمارے ذہنوں اور جذبوں کا رشتہ کس طرح قائم ہوتا رہا ہے اور اب بھی ہو رہا ہے؟ ایسے انکشافات صرف اردو ادبی تنقید میں ممکن ہے۔ ظاہر ہے ایسے "نقاد" بڑے شعراء کے کلام میں "افسردگی" دیکھ کر صرف اس کا ماتم ہی کریں گے۔ اس افسردگی اور اس کے المیہ کے حسن کو پہچان نہ پائیں گے اور یہ ماتم ــــ اس کتاب میں موجود ہے۔ دوسرے کلاسیکی شعراء سے غالب کے ذہنی رشتے پر بھی کم و بیش اسی قسم کی نظر ملتی ہے۔

اُردو ادبی تنقید میں بیدل اور غالب کے ذہنی اور جذباتی رشتے کی ایک صورت کی پہچان اس طرح ہوئی ہے کہ غالب، بیدل کی فکر کے دباؤ

میں رہے ہیں، فکری لحاظ سے ان کے قریب ہیں اور خیال اور اسلوب بھی مستعار لیتے رہے ہیں اور دوسری صورت یہ رہتی ہے کہ غالب اس دباؤ سے آہستہ آہستہ نکل آئے ہیں اس لئے کہ بیدل کا زاویہ نگاہ محدود تھا وہ خلوت میں اپنا چراغ جلاتے تھے، اُن کے کلام میں خود پرستی کی بو تھی، وہ رویہ زوال صوفی تھے۔ تخیل پرست اور تخیل پسند تھے۔ اُن کا سرمایہ مہمل تھا، لہٰذا ڈاکٹر عبدالغنی کا یہ کوئی انکشاف نہیں ہے کہ "مثنوی چراغِ دیر" میں غالب فکری لحاظ سے بیدل سے قریب ہیں اور اسلوب بیان بھی "مثنوی طورِ معرفت" سے مستعار لیا گیا ہے ضرورت اس بات کی تھی کہ اس مثنوی کو غالب کی تخلیق سمجھ کر اس کا مطالعہ کیا جاتا، ایسے کمزور بیانات سے تنقید "ادبی تنقید" نہیں بنتی، ایسے غیر ادبی معیار اور سطح کو چھو کر چلے آنے اور تخلیق اور تخلیق کار کی داخلی صداقتوں کو سمجھے بغیر ایسی "علمی تحقیق" سے مرعوب کرنے سے تنقید خطرناک بھی بن جاتی ہے۔ اردو ادبی تنقید نے اسلوبِ بیان اور شخصیت پر گفتگو تو کی ہے شخصیت کے آہنگ کو نہیں پہچانا ہے لہٰذا غالب کے معاملے میں ایسے سطحی بیانات سامنے آتے رہتے ہیں، ایسے نقادوں کا المیہ یہ ہے کہ اس کوشش میں خود اُن کے جملے اس سچائی کو واضح کر دیتے ہیں کہ ادبی تخلیق کے رموز و اسرار اور اس کی بنیادی نفسیات سے وہ حد درجہ بے خبر ہیں، خورشید الاسلام کی کتاب "غالب" اس کی عمدہ مثال ہے۔

غالب کی ابتدائی شاعری میں "رنگِ بیدل" کو تیز تر دیکھ کر اردو ادبی تنقید نے عجیب و غریب غیر ادبی معیار قائم کئے ہیں، خود غالب نے "رنگِ بیدل" سے گریز کرنے کی جس شعوری کوشش کا ذکر کیا ہے اسے مطالعہ غالب میں ایک سچائی مان کر نقادوں نے غالب کے تجربوں اور اُن کے اسلوب کا مطالعہ کیا ہے اسے غالب کا بدلتا ہوا رنگ کہا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیدل اپنے تجربوں کی بہتر روشنیوں کے ساتھ اور اپنے لفظوں کی کائنات لئے غالب کے لاشعور میں ہر وقت موجود ہیں۔ غالب کا لاشعور حد درجہ فعال ہے اور

اس نے امیر خسرو، بیدل، ظہوری، عرفی، نظیری، علی حزیں، میر اور جانے کتنے شعرا کے تجربوں اور پیکروں سے معنی خیز رشتہ قائم کیا ہے اور یہ رشتہ اٹوٹ ہے، غالب کا یہ شعر اسی فعال لاشعور کی آواز ہے:

- مبر گمان تو از دلیقیں شناس کہ دزد
  متاعِ من زنہاں خانۂ ازل بردست

جس قطعے کا یہ شعر ہے اُسے انہوں نے "جھنجلا کر" صرف اس لئے نہیں لکھا تھا جیسا کہ علامہ نیاز فتح پوری نے تحریر فرمایا ہے کہ کسی نے "اُن پر سرقہ یا توارد کا الزام لگایا تھا" بلکہ یہ آواز اُن کے لاشعور کی گہرائیوں کی بھی تھی کہ اگر پچھلے شعرا میں کسی کے شعر میں وہی تجربہ پایا جائے جو میں نے لکھا تھا تو اسے توارد نہ سمجھو بلکہ یہ مانو کہ وہ دراصل میرا ہی تجربہ تھا جو نہاں خانۂ ازل میں میں نے محفوظ کر لیا تھا اور چور اسے لے گئے۔ اپنی ذات کو انسان کے تمام بہتر اور خوبصورت جمالیاتی تجربوں کا مرکز سمجھنے کا یہ رجحان غالب کی فعال شخصیت کی غماز ہے۔ اپنے پھیلے ہوئے تہہ دار لاشعور کی تخلیقی صلاحیتوں کا شدید ترین احساس ہے، باطنی طور پر ماضی کے خوب صورت تجربوں، پیکروں اور علامتوں سے ذہنی رشتہ قائم کر کے ذاتی تجربے عمدہ اور بہتر اور افضل ذاتی تجربے بن جاتے ہیں اس لئے کہ جمالیاتی تجربوں کا حُسن ایک مرکز پر سمٹ آتا ہے۔ تخلیق کا عمل اتنا پُراسرار ہے کہ شاعر کی زندگی میں تجربوں کے سفر کی میکانکی تقسیم ممکن نہیں ہے اور جب بھی ایسی کوشش ہوتی ہے ناکامی تقدیر بن جاتی ہے۔

بیدل نے "سنگِ فکر" سے اپنا ایک مجسّمہ اس طرح تراشا تھا کہ وہ اپنے آپ سے گزرے جا رہے ہیں، مجسّمے کے چہرے پر خوف کے تاثرات ہیں، یہ مجسّمہ خدا سے کہہ رہا ہے کہ جس طرح میری عمر رفتہ واپس نہیں آئے گی۔ اسی طرح مجھے بھی اپنے آپ میں واپس نہ لا۔

• میردم از خویش و در اندیشۂ باز آمدن
ہمچو عمرِ رفتہ یارب برنہ گردانی مرا (بیدل)

غالب جب اس مجسمے کو دیکھتے ہیں تو اسی پیکرِ سنگ میں اپنی تقدیر کو پاکر اسے اس طرح تراش کر باہر لاتے ہیں۔

• مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مُدعا مجھے! (غالب)

ظہوری ذرّہ میں خورشید اور قطرہ میں دریا دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

• کدام ذرّہ کہ خورشید نسبتش در بر
کدام قطرہ کہ در پوست مغز دریا نیست (ظہوری)

ذرّہ میں خورشید اور قطرہ میں دریا دیکھنے کا حسی، رومانی، متصوفانہ تجربہ صدیوں کے تجربوں سے گہرا رشتہ رکھتا ہے، غالب نے ظہوری کے حسی تجربے کو دیکھا تو "وسعت" کا "آرچ ٹائپ" (ARCHETYPE) بیدار ہوگیا اور صدیوں کے تجربوں سے ایک ذہنی رشتہ قایم ہوگیا، اپنی انفرادیت کا احساس جاگا اور "دیدۂ بینا" کی سچائی کا احساس اس شدّت سے ہوا کہ 'دیدۂ بینا' کی جمالیاتی معنویت حد درجہ پھیل گئی اور غالب کی انفرادی باطنیت اُبھر کر اس طرح سامنے آگئی :

• قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جُز میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

ایک ہی سنگِ فکر کے تراشے ہوئے یہ ۲ دو آئینے ہیں، ملاحظہ کیجیے :
ناصر علی ہندی کہتے ہیں :

• چو تو ساقی شوی دردِ تنک ظرفی نمی ماند
بہ قدرِ بحر باشد وسعتِ آغوشِ ساحل ہا

اور غالب کہتے ہیں :

● بہ قدرِ ذوق ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

"درز تنگ ظرفی" اور" بہ قدرِ ذوق خمار تشنہ کامی" کا فرق دو مختلف شخصیتوں کے رجحانات کا فرق ہے۔ داخلی آہنگ مختلف ہے"ظرف کی تنگی کی شکایت باقی نہ رہنے اور تنگ ظرفی کے مداوا کی جتنی باتیں جتنی روائتیں ہیں بہ قدرِ ذوق ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی" کی بات میں اتنی ہی جدّت اور تازگی ہے۔ ناصر علی کے دوسرے مصرعے میں بحر اور ساحل کی تصویر ساکن ہے اور غالب کے دوسرے مصرعے میں ان کی تصویر حد درجہ متحرک۔ دریا کے ساتھ ساتھ یا سمندر کے ساتھ ساتھ ساحل کے پھیلنے کا تاثر زیادہ متاثر کرتا ہے" وسعتِ آغوشِ ساحل ہا" کی تصویر میں وہ تحرک نہیں ہے جو اس دوسری تصویر میں ہے" بہ قدر بحر" اور" بہ قدرِ ذوق" سے تصویر کا فرق اور نمایاں ہو جاتا ہے۔" بہ قدرِ ذوق" اور" میں خمیازہ ہوں ساحل کا" ــــــ ان میں جو تجریدیت (ABSTRACTION) ہے اس سے" وژن" ذات کی جلیل تر صورت کا احساس بھی عطا کرتا ہے اور ساقی سے شدید جذباتی رشتے کو بھی سمجھاتا ہے۔ جنبش اور حرکت کا جو تجریدی پیکر ابھرتا ہے وہ صرف غالب کے وجدان کا کرشمہ ہے۔ عرفی کا یہ شعر پڑھ کر:

● ہر کس نہ شناسندہ راز است وگرنہ
ایں با ہمہ راز است کہ معلوم عوام است

غالب کی "سائیکی" کائنات کے نغموں اور آوازوں کو شدّت سے محسوس کرنے لگتی ہے، ہم "ساز کے حجاب" کو احساسِ تحیّر کے ساتھ" سننے" لگتے ہیں۔ غالب کا اپنا قیمتی جمالیاتی تجربہ اس طرح پیش ہوتا ہے:

● محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

انسان کے بہتر حسّی تجربوں سے اپنی شناسائی کا احساس جاگتا ہے لیکن ساتھ ہی اس جمالیاتی تجربے کی اجنبیت خوشگوار آسودگی عطا کرتی ہے

ایسے سینکڑوں کلاسیکی نقش ہیں جن سے غالب نے اپنے پیکرِ نقش ابھارے ہیں، کلاسیکی شعراء کی بحروں کے آہنگ، اُن کے تمثالِ شعری اور اُن کے تجربوں نے غالب کی تخلیقی اور تخیلی فکر کو اُکسایا ہے۔ کلاسیکیت اور اس کی روح اور انفرادیت کا یہ تخلیقی رشتہ ہے جو تقلیدی نہیں ہے اور اسے "مستعار" کے لفظ سے سمجھا نہیں جا سکتا۔ غالب کے محرکات مختلف ہیں اور پھر ان نقوش کے تاثرات نئے تخلیقی جلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ غالب نے بعض کلاسیکی شعراء کی غزلوں پر غزلیں لکھی ہیں لیکن ان غزلوں میں غالب کی جمالیات اپنی انفرادی خصوصیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ کلاسیکی تجربوں کی نئی جمالیاتی دریافت میں غالب کے تخیل، احساس اور جذبے اور اُن کے "وژن" کو دیکھنا ضروری ہے، ظاہر ہے اپنے رویے کو بدلنے کی ضرورت ہے ورنہ ان کی پہچان ممکن نہ ہوگی۔ یہ روایت کا عرفان بھی ہے اور مجموعی طور پر حسن کا عرفان ہے یہ محض کلاسیکی شعراء کے خیالات کی خبر نہیں ہے بلکہ خبر سے آگے کا جمالیاتی تجربہ ہے جو ناقد کے 'وژن' اور اس کی "نگہ" کا تقاضا کرتا ہے۔ 'غالبیات' میں روایت ایک متحرک شعور ہے اور اسی شعور سے غالب اعلیٰ ادبی روایتوں کو آگے بھی بڑھاتے ہیں اور نئی روایت کی تشکیل بھی کرتے ہیں، اگر ہم نے غالب کی شاعری میں کلاسیکی شعراء کے رنگِ سخن کو اسی طرح تلاش کرنے کا عمل جاری رکھا، سرقہ، مستعار، تقلید کے لفظوں سے غالب کے شعری تجربوں کو سمجھنے کی کوشش جاری رکھی، اپنے علمی تحقیق کا محض اس طرح ثبوت فراہم کرکے جی کو خوش کرتے رہے تو غالب کے ہمہ گیر، تہہ دار اور عظیم تر جمالیاتی تجربوں سے ذہنی رشتہ قائم نہ ہو سکے گا اور ہم ایک عظیم فن کار کے جمالیاتی سرمایے کی نعمتوں سے محروم رہیں گے۔ ایسے شعری تجربوں سے کسی قسم کی جمالیاتی آسودگی نہ پا سکیں گے جن کا تقاضا بڑا ہے اور جن کا گہرا بامعنی رشتہ کلاسیکی شعراء سے باطنی طور پر قائم ہے۔ ہم ان اشعار کو ـــــــ اور ایسے بہت سے اشعار کو غالب کی جمالیات سے علیحدہ کرنے پر مجبور ہونا نہیں چاہتے۔

ما همای گرم پروازیم فیض از ما مجوی — سایه هم چون دود بالا میرود از بال ما

خاموشی ما گشت بدآموز بتان را — زین پیش وگرنه اثری بود فغان را

خارها از گرمی رفتارم سوخت — منتی بر قدم راهروانست مرا

ازبسکه خاطر هوس گل عزیز بود — خون گشته ایم و باغ و بهار خودیم ما

شب فراق ندارد سحر ولی یکچند — به گفتگوی سحری توان فریفت مرا

سایه و چشمه بصحرا دم عیسی دارد — اگر اندیشهٔ منزل نشود رهزن ما

سوزد زبسکه تاب جمالش نقاب را — دانم که درمیان نه پسندد حجاب را

نازم فروغ باده که عکس جمال دوست — گوئی فشرده اند بجام آفتاب را

بی تکلف در بلا بودن به از بیم بلاست — قصر دریا سلسبیل و روی دریا آتشست

شنیدهٔ که بآتش نسوخت ابراهیم — ببین که بی شرر و شعله میتوانم سوخت

در گرم روی سایه و سرچشمه نجوییم — با ما سخن از طوبی و کوثر نتوان گفت

ببانگ صور سر از خاک برنمی دارم — هنوز در نظرم چشم نیم خوابی هست

آنکه بی پرده بصد داغ نمایانم سوخت — دیده پوشیده و گمان کرد که پنهانم سوخت

چو اندر آئینه با خویش لابه ساز شو — ز خود بجوی که مارا چه در دل افتادست

در خموشی تابش روی عرقناکش نگر — تا چها هنگامهٔ سرگرمی گفتار هست

جلوه کن منت نه از ذره کمتر نیستم — حسن با این تابناکی آفتابی نیست

میں نے ردیف "الف" اور "ت" سے چند اشعار پیش کئے ہیں۔ یہ غالب کے اپنے جمالیاتی تجربے ہیں ان کے اپنے منفرد جلوے ہیں' ان کی اپنی گہرائیاں ہیں اگرچہ ان کا رشتہ کلاسیکی شاعری سے گہرا ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ اگر تم میری خاک کھودو تو باغ میں میری جڑیں پھیلی ہوئی پاؤ گے:

● خاکم ار کاوی ہنوزم ریشہ در گلزار ہست

غالبیات کے مطالعے کے لئے پھیلی ہوئی جڑوں کا ادراک ضروری ہے!

غالب اور بیدل کے ذہنی رشتے پر اب تک جو نظر گئی ہے' اس کا احساس ہوا ہوگا' اس کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

"غالب ایک عرصہ تک دقّت آفرینی اور بال کی کھال نکالنے کو شاعری خیال کرتے تھے۔ 'نسخۂ حمیدیہ' غالب کی ابتدائی کجروی کی سینکڑوں مثالیں پیش کرتا ہے' ان کی طبیعت کورانہ تقلید سے منحرف تھی اور وہ ہر بات کو بالکل نئے زاویے اور نئے انداز سے کہنا چاہتے تھے' بیدل کا پیچیدہ طرز بیان ان کو اس قدر پسند آیا کہ اسے شاعری کا خدا سمجھنے لگے اور دقت آفرینی کو شاعری کا حاصل" [1]

غالب شاعری کے جادو سے کل بھی واقف تھے اور اس کا احساس ہی انہیں بیدل کے قریب لے گیا تھا اس لئے کہ وہاں بڑی شاعری تھی' انہوں نے کبھی "دقت آفرینی" کو شاعری کی خارجی قدر نہیں سمجھا' جسے 'دقت آفرینی' کہا جا رہا ہے وہ دراصل ابتدائی تجربوں میں باطن کی گہرائیوں کی آواز ہے جو صاف سنائی نہیں دیتی' وہ گھنے' تاریک اور گہرے جنگل میں روشنی کا احساس ہے جو فوراً دوسروں کو عطا نہیں کیا جا سکتا۔ 'نسخۂ حمیدیہ' میں ایسی مثالیں یقیناً موجود ہیں لیکن یہ غالب کی 'کجروی' نہیں ہے۔ 'نسخۂ حمیدیہ' میں سینکڑوں ایسے اشعار ہیں جو غالب کے عمدہ جمالیاتی تجربے ہیں اور غالب کی پہچان ان ہی تجربوں سے ہو گی۔ "بال کی

---

[1] غالب کا نظریۂ شعر۔ ملک اسمٰعیل خان۔ علی گڑھ میگزین ص ۶۰

کھال نکالنے کو شاعری خیال کرتے رہے" اور "بیدل" کا پیچیدہ طرزِ بیان اُن کو اس قدر پسند آیا کہ اسے شاعری کا خدا سمجھنے لگے" اور دقت آفرینی کو شاعری کا حاصل" ایسا محسوس ہوتا ہے۔ جیسے بیدل شاعر ہی نہ تھے، کوئی بھوت تھے، جنھوں نے غالب کو دبوچ رکھا تھا اور جب تک غالب پر بیدل سوار رہے، اُس وقت تک غالب کو اس بات کی خبر ہی نہ تھی کہ شاعری کیا ہے۔ یعنی غالب اپنی ابتدائی منزلوں پر شاعری کے طلسم سے واقف ہی نہ تھے!

غالب کے بیان پر اعتماد کر کے "پندرہ[۱۵] سے پچیس[۲۵]" کی بات کو درست ماننا اور اُن کے مروج دیوان کے انتخاب کو غالب کا انتخاب سمجھنا مناسب نہیں ہے۔ "نسخۂ حمیدیہ" کا مطالعہ کیجیے اور غالب کے "وژن" پر نظر رکھیے تو یقین جاتا ہے کہ غالب نے اپنے مروّج دیوان کو خود مرتب نہیں کیا تھا ورنہ سینکڑوں اچھے اشعار اس طرح "نسخۂ حمیدیہ" میں نہ ہوتے۔ "نسخۂ حمیدیہ" میں کلاسیکی روح سے غالب کے ذہنی رشتے کو پہچانے بغیر ان کے تمام تجربوں کے جوہر کو پانا مشکل ہے۔

بیدل کے تئیں اردو کے نقادوں اور محققوں کا ایک رویہ تو یہ ہے کہ مطالعے کے بغیر اُن کی شاعری کے متعلق فیصلے صادر کیے جائیں اور غالب کے بیانات پر اعتماد کر کے خیالات کا اظہار کیا جائے۔ یہ ظاہر کیا جائے کہ اُن سے ذہنی رشتہ قائم کر کے غالب نے خود پر بڑا ظلم کیا ہے، دوسرا رویہ یہ ہے کہ اپنے خاص "ترقی پسندانہ نظریے" سے بیدل کے نظامِ فکر کو سمجھنے کی کوشش کی جائے اور اُن کے "زاویۂ نگاہ" اور اُن کے تصوّف کے متعلق ادب اور آرٹ کی اقدار سے ہٹ کر دلچسپ اور مضحکہ خیز فیصلے سنائے جائیں، ایسے ناقد مطالعے کے باوجود بیدل کی شاعری کے طلسم کو سمجھ نہیں پاتے اور کلاسیکی شاعری کے جلوؤں سے کوئی رشتہ قایم نہیں کر پاتے۔ اندازِ غالب اور "فکرِ غالب" کی میکانکی تقسیم کی ایک مثال ملاحظہ فرمایئے:

● "غالب کا یہ مخصوص 'بیدلی رنگ' جو وہ آگرے سے لے کر آئے تھے اور جس میں جذبہ سے زیادہ تخیل کی کشیدہ کاری ہوتی تھی وہ دہلی میں مقبول نہ ہوا اور یہاں لوگوں نے اُن کا مذاق اڑانا شروع کیا........ لیکن نکتہ چینی غالب کے حق میں مفید ثابت ہوئی، جدّت طرازی اور بیدل کی پیروی میں وہ کچھ عرصہ دشوار گذار گھاٹیوں میں بھٹکتے رہے مگر ان کے ذوقِ سلیم نے زیادہ بھٹکنے نہ دیا اور بالآخر وہ جلد ہی صراطِ مستقیم پر آ گئے۔"

میری آرزو ہے کہ اُردو کی ادبی تنقید صراطِ مستقیم پر آ جائے، آرٹ اور ادب کی دشوار گذار گھاٹیوں میں ہی یہ صراطِ مستقیم بھی بنے مشکل مسئلہ تو یہی ہے!

بیدل اور غالب دونوں انتہائی متحرک اور فعال لاشعور رکھتے ہیں، دونوں ہند مغل جمالیات کے بڑے فن کار ہیں، دونوں کے مزاج میں بڑی یکسانیت ہے، دونوں اپنی انفرادیت کو شدّت سے نمایاں کرتے ہیں۔ مغل جمالیات کی روشنی میں ان دونوں فن کاروں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ یقیناً بصیرت افروز مطالعہ ہوگا۔ بیدل سے غالب تک آتے آتے مغل جمالیات ہندوستانی جمالیات کا ایک سنہرا باب بن جاتی ہے۔ غالب کے باطن میں بیدل سے رشتہ اس لئے قایم نہیں ہوا تھا کہ وہ ٹوٹ جائے۔ کہا تو یہ جاتا ہے کہ مولوی فضل حق خیر آبادی کے مشورے پر غالب نے اپنے کلام کا انتخاب کیا تھا، اپنے شاگرد عبدالرزاق کے نام آخری دنوں میں جو خط لکھا تھا اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دیوان کو غالب نے خود مرتب کیا تھا لیکن غالب کے بیانات سے اعتماد اُٹھ چکا ہے اور جیسا کہ میں نے کہا ہے یقین نہیں آتا کہ غالب نے یہ دیوان مرتب کیا ہے۔ محمد حسین آزاد کی بات بھی یاد آتی ہے کہ مولوی فضل حق اور مرزا خاں عرف مرزا خان مرزا کے گہرے دوست تھے، انہوں نے غالب سے کہا کہ یہ اشعار عام لوگوں کی سمجھ میں نہ آئیں گے، مرزا نے کہا اتنا کچھ کہہ چکا، اب تدارک کیا ہو سکتا ہے۔ دوستوں نے کہا "خیر جو ہوا سو ہوا" انتخاب کرو اور مشکل شعر نکال دو۔ مرزا

نے دیوان اُن کے حوالے کر دیا۔ دونوں اصحاب نے دیکھ کر انتخاب کیا۔ وہ یہی دیوان ہے جسے آج ہم سینے سے لگائے ہوئے ہیں __________

اگر وہی سچ ہے جو غالب نے کہا ہے تو میرا یہ خیال ہے کہ شعوری طور پر انہوں نے "بیدل کے اثرات" کو ہٹانے کی کوشش ضرور کی لیکن لاشعوری طور پر فرار ممکن نہ تھا۔ بیدل سے رشتہ اٹوٹ تھا' مروج دیوان میں بھی ثبوت موجود ہے اور فارسی شاعری میں تو بیدل کے ساتھ دوسرے کلاسیکی شعراء کے تجربوں کی خوشبو بھی ہے۔

اردو کے محققوں اور نقادوں کو غالب کا یہ عمل جتنا بھی حقیقی نظر آئے کہ وہ "طرز بیدل" کو چھوڑ کر آگے نکل رہے ہیں۔ یہ نفسیاتی سچائی نہیں ہے۔ بیدل کے بنیادی تجربے' اُن کے استعارے' اُن کے پیکر اور اُن کے اسلوب کا آہنگ غالب کے وجود میں جذب ہے۔ غالب کی شخصیت کے آہنگ اور اُن کے جمالیاتی تجربوں میں جو "تبدیلی" آئی ہے وہ تبدیلی نہیں بلکہ جمالیاتی تخلیقی فکر کا ارتقاء ہے اور اسے اس طرح دیکھا نہیں جا سکتا کہ یہ تبدیلی ہے اور بیدل کو چھوڑ کر بھاگنے سے پیدا ہوئی ہے' یہ خود اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے مظاہر ہیں' ان کے پیچھے بیدل معنی خیز "آرچ ٹائپ" کی طرح متحرک ہیں۔

اردو تنقید عموماً سطح کو چھو کر بھاگتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

- "بیدل نے وحدت الوجود کے صوفیانہ نظریئے کو اپنایا جو مذہب کی ظاہر داریوں سے ذہن انسانی کو نجات دے کر وسیع تر انسانیت کا شریک و ہمدم بناتا ہے لیکن بیدل اس کے باوجود قیدِ شریعت کو عوام کے لئے ضروری سمجھتا ہے' غالب اس مقام پر بیدل کی پیروی چھوڑ کر آگے نکل جاتے ہیں"۔ [1]
- "بیدل کے ہاں زندگی کے عام طور طریق سے افسردگی اور

---

[1] غالب شناسی۔ ظ۔ انصاری۔ ص ۴۴

مایوسی کی لہر ملتی ہے۔ غالب کے ہاں وہ افسردگی کی لہر نوجوانی کے شور میں ڈوب گئی ہے"۔ [1]

ظ۔ انصاری صاحب نے خورشید صاحب کی کتاب سے متاثر ہو کر یہ باتیں کہی ہیں، ظاہر ہے یہ جملے بھی ادب کے قاری سے کچھ نہیں کہتے۔ بیدل کے ایک حاوی رجحان (افسردگی، مایوسی) کو بھی اچھی طرح سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے، صرف بیدل کی افسردگی کو نہیں بلکہ غالب کی افسردگی کو بھی محض چھو کر ہٹ جانے کا انداز ملتا ہے۔ بیدل کی شاعری میں وحدت الوجود کے صوفیانہ نظریے کو بھی فلسفے کے ایک معمولی طالب علم کی طرح دیکھنے کی کوشش ملتی ہے ——

ڈاکٹر خورشید الاسلام کو بیدل کے انسان سے یہ شکایت ہے کہ "اس کی خودی دوسرے افراد کی خودی سے مربوط کیوں نہیں ہوئی"۔ وہ "اجتماعی عمل" سے اپنی "خودی" کیوں نہیں پاتا اور "بیدل کی "فطرت" میں افسردگی اور فریاد کیوں ہے؟ ان کی قوت عمل اکثر حسرت، افسردگی اور فریاد میں کیوں تبدیل ہو جاتی ہے انھوں نے خلوت میں اپنا چراغ کیوں جلایا؟ ان کے کلام میں خود پرستی کی لو کیوں ہے؟ ان کے سارے پُر بہار خطوط اپنے زمانے تو اہین کے نام کیوں ہیں، میرے نزدیک یہ آرٹ اور ادب کے ناقد کے سوالات نہیں ہیں۔ آرٹ اور ادب کا ناقد اس طرح شکایتیں نہیں کرتا، غالب اور بیدل کے ذہنی رشتے کو سمجھنے کے لئے اگر اردو تنقید نے صرف علامتوں، استعاروں اور بحروں کے آہنگ کو موضوع بنایا ہوتا تو اس دلچسپ موضوع سے سچی جمالیاتی بصیرت حاصل ہوتی، "بزمِ تحیر" میں اردو تنقید نے قدم رکھنے کی جرأت نہیں کی ہے۔

خسرو، بیدل، ظہوری، عرفی اور نظیری وغیرہ کی ترکیبوں، علامتوں، پیکروں، استعاروں کے علاوہ ان کے بعض تجربوں کو بھی غالب نے اپنے نفسیاتی وجدان کے تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ دیکھنا تو یہ چاہیئے کہ غالب کے ایسے تجربوں

---

[1] غالب شناسی۔ ظ۔ انصاری۔ ص ۴۴

میں جمالیاتی تجربوں کی کیفیت کیا ہے اور ان سے گہرا باطنی رشتہ قائم کر کے
ان کی جمالیات میں کیسے منفرد پہلو پیدا ہوئے ہیں۔ اردو ادبی تنقید اسے "مستعار"
تقلید، سرقہ، نقالی وغیرہ کے الفاظ سے سمجھنا چاہتی ہے جو شاعری کے طلسم اور
غالب کے فعال لاشعور اور اُن کے نفسیاتی وجدان کے پیشِ نظر حد درجہ مرجھائے
ہوئے الفاظ ہیں بے معنی اور مردہ الفاظ!

مثنوی چراغِ دیر کا تجربہ اور اس کا اسلوب "مستعار" نہیں ہے بلکہ
غالب کا اپنا تجربہ اور اُن کا اپنا اسلوب ہے، تجربہ اور اسلوب دونوں کا
آہنگ غالب کا اپنا آہنگ ہے۔ ایسے تجربے اور اسالیب کلاسیکی شعراء
اور خصوصاً بیدلؔ کے تجربوں اور اسالیب سے گہرا معنی خیز رشتہ رکھنے
میں اور فن کار کے شخصی عمل اور پورے وجود کے متحرک کا آئینہ ہیں۔ بیدلؔ
اور دوسرے کلاسیکی شعراء کے تجربوں سے بھی شاعر بہتر تجربوں کا عرفان حاصل
کرتا ہے۔

غالب یقیناً اپنے باطن میں بیدلؔ کے سرچشمے سے فیض یاب ہوئے ہیں۔ دوسرے
کلاسیکی شعراء کے شعری تجربوں میں بھی ڈوب ڈوب کر نکلے ہیں۔ بیدلؔ کا سرچشمہ
تجربوں کی ایک دنیا ہے، یہ صرف بیدلؔ کے تجربے نہیں ہیں ان کے قبل سوچنے والوں
کے بھی تجربے ہیں ایسا تخلیقی رشتہ قائم کرنا آسان نہیں ہوتا۔

"مثنوی طورِ معرفت" کا مزاج "مثنوی چراغِ دیر" کے تجربوں اور اس کے
اسلوب میں ایک دوسرے بڑے شاعر کی شخصیت محسوس ہوتی ہے۔ یہ "مستعار" لینے
تقلید کرنے یا نقل کرنے کی بات نہیں ہے۔ 'چراغِ دیر' کا فن کار "مثنوی طورِ معرفت"
کے فن کار سے علیحدہ اپنی انفرادیت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

'چراغِ دیر' غالب کی اپنی بصیرت کا آئینہ ہے۔ اس نظم کا آہنگ غالب کی
شخصیت کا آہنگ ہے۔ چند ترکیبوں کی مماثلت اور "صوفیانہ تجربوں" کی یکسانیت
سے معاملہ "مستعار" لینے کا نہیں بن جاتا۔ چراغِ دیر کے آخری حصے میں "تصوف"

کا ذکر کیا جاتا ہے حالانکہ اس جذباتی اور نفسیاتی فکر کا معاملہ جمالیاتی تجربوں کا معاملہ ہے۔ اسے "تصوف" کی طرح پہچاننے کی کوشش بھی غلط ہے تخلیقی صورت کی ظاہری کیفیت ہی سب کو نہیں ہوتی۔ باطنی کیفیت اتنی مختلف ہے کہ کم عمر غالب اپنی اس مثنوی میں تخلیقی صلاحیتوں ہی سے متاثر کرتا ہے، الفاظ، تراکیب تشبیہات اور خیالات میں مماثلت کی وجہ ہمیں معلوم ہے لیکن دیکھنا تو یہ ہے کہ اس کے باوجود یہ غالب کی اپنی حسین تخلیق کس طرح ہوگئی ہے؟ اس نظم کی انفرادی خصوصیات کیا ہے؟ غالب کے حساس نفسیاتی وجدان نے بیدل کی مثنوی سے روشنی تو حاصل کی لیکن اسے اپنا انفرادی تجربہ بنا دیا۔ یہ صرف غالب کا تجربہ ہے یہ روشنی تو انسان کے تجربوں کے سفر سے آئی ہے۔ بیدل تو ایسا ذریعہ ہیں جو ان تجربوں کو اپنے رنگوں سے ایک صورت دیتے ہیں اور غالب انہیں بیدل کے رنگوں کے ساتھ پاتے ہیں، یہ سلسلہ تو اسی طرح رہا ہے اور رہے گا۔ اگر اس مثنوی میں کسی کے جمالیاتی تجربے ہیں تو وہ صرف غالب کے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالغنی کا مطالعہ اس لئے بھی زیادہ قابل اعتماد نہیں بنتا کہ انہوں نے مثنوی "چراغ دیر" کو ایک مکمل نظم کی صورت میں نہیں دیکھا ہے۔ ان کی بھی توجہ دوسرے نقادوں کی طرح درمیانی کڑی یعنی "بنارس کے جلوؤں" کی طرف ہے جب تک اس نظم کو ایک مکمل تخلیق سمجھ کر اس کا مطالعہ نہ کیا جائے، اس کی جمالیاتی خصوصیات کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔

1. اس گفتگو کی روشنی میں "مثنوی چراغِ دیر" میں بیدل کے خیال اور ان کے اسلوب کے مستعار لینے کا ذکر اس طرح قطعی مناسب نہیں ہے۔
2. یہ کہنا غلط ہے کہ مثنوی "چراغِ دیر" کے ایک سو آٹھ اشعار کا "محور صنفِ نازک" ہے۔
3. یہ محض ایک خارجی تاثر ہے کہ اس مثنوی کے مطالعے سے "کاشی" کا نقشہ آنکھوں کے سامنے ابھرتا ہے، کسی فنی تخلیق کا ہرگز یہ کارنامہ نہیں ہوتا کہ کسی کا نقشہ آنکھوں کے سامنے ابھر آئے، اس سے کسی فنی تخلیق کی عظمت نہیں بڑھتی

جوشؔ اور دوسرے کئی شعراء کی ایسی کئی نظمیں ہیں جن میں نقشے "آنکھوں کے سامنے ابھر آتے ہیں لیکن یہ نظمیں اعلیٰ تخلیق کا درجہ نہیں رکھتیں اور پھر اس مثنوی کے درمیان کے حصے کو اہمیت اس طرح کیوں دی جاتی ہے؟ اس کے دوسرے حصوں کی طرف نظر کیوں نہیں جاتی؟

۴ چراغِ دیر کے مطالعے کے بعد یہ کہنا کہ "غمِ دوراں" اور "معرفت کوشی" کا ذکر محض ضمنی حیثیت رکھتا ہے مناسب نہیں ہے۔ "غمِ دوراں" اور "معرفت کوشی" کو شعری تجربوں سے علیحدہ کر کے دیکھنا ہی غلط ہے۔ میرا تو یہ خیال ہے کہ "بنارس کا نقشہ" بھی اندرونی غم کے تحرک کا ایک نفسیاتی اور حسیاتی ردِ عمل ہے اور پہلے اور آخری حصے کو محض "غمِ دوراں" اور "معرفت کوشی" کی اصطلاحوں سے سمجھنا ممکن نہیں۔

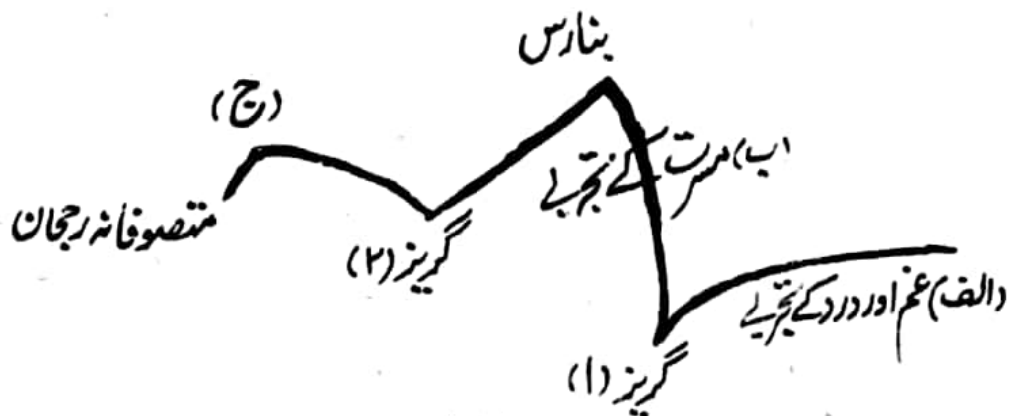
۵ صرف بنارس کے شعری تجربے اپنے اندر تازگی اور جدت نہیں رکھتے بلکہ پہلے اور آخری حصے کے تجربے بھی اپنے اندر تازگی اور جدّت رکھتے ہیں۔

۶ اس مثنوی میں تین رنگوں کی پہچان عام قاری کر لیتا ہے لیکن ان رنگوں کی جمالیات کو بھی سمجھنا ضروری ہے ورنہ غالب کی جمالیات کا ایک اہم ترین پہلو نگاہوں سے پوشیدہ رہے گا۔

۷ ڈاکٹر عبدالغنی نے "گریز" کا لفظ عام روایتی تکنیک کے احساس کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ یہ "فن کارانہ نفسیاتی گریز" ہے۔ مثنوی کی تکنیک کے احساس کے ساتھ شعوری گریز نہیں ہے، مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کے عام روایتی تکنیک میں "گریز" کے تصوّر سے اسے سمجھا نہیں جا سکتا۔

مثنوی 'چراغِ دیر' میں جو تین رنگ ہیں اور جن کا ذکر ڈاکٹر عبدالغنی نے کیا ہے وہ ہر قاری کو نظر آجاتے ہیں اس لئے کہ یہ تینوں رنگ بہت واضح ہیں۔ 'دردِ غم' سے ابھرا ہوا رنگ، کاشی کے جلوؤں کے ذکر میں مسرت کے احساس

کا رنگ اور آخر میں "تصوف" کا رنگ ! ________ ڈاکٹر عبدالغنی
نے اس مثنوی میں "گریز" کی جن دو منزلوں کی نشان دہی کی ہے وہ
منزلیں بھی نمایاں ہیں' میں نے کہا ہے کہ ان رنگوں کو اتنے سطحی انداز سے
دیکھنا نہیں چاہئے اور اس نظم کے "گریز" کو مثنوی کی عام تکنیک میں
"گریز" کے تصور سے علیحدہ دیکھنا اور سمجھنا چاہیئے' اس لئے کہ یہ رنگ
ایک بڑے فن کار کے احساس اور جذبے کا رنگ ہے محض "غم دوراں"
اور "مسرت" اور "تصوف" کے لفظوں سے سمجھا نہیں جا سکتا اور تکنیک کے
احساس کے ساتھ یہ شعوری گریز نہیں ہے۔ فن کارانہ نفسیاتی گریز ہے۔
فاضل مقالہ نگار نے اس بات پر غور نہیں فرمایا کہ اس مثنوی کی تکنیک
ایسی کیوں ہے ؟ ان تین مختلف رنگوں کا مجموعی تاثر کیا ہوتا ہے۔ بہ ظاہر یہ
رنگ اتنے مختلف ہیں کہ ہر رنگ علیحدہ اہمیت رکھتا ہے' ان کی وحدت
کس طرح جمالیاتی وحدت بن گئی ہے اس کا حسن کیا ہے؟ کون سی جہتیں
پیدا ہوتی ہیں اور بظاہر تین مختلف اور متضاد حصّوں سے قاری کا ذہن کس
طرح وابستہ ہو جاتا ہے؟ ان سے قاری کا ذہن کس طرح معنی خیز رشتہ پیدا
کر لیتا ہے اور ایسے شعری تجربوں سے جمالیاتی آسودگی کس طرح حاصل ہوتی ہے ؟
کم و بیش ابتدائی بیس اشعار کا تیور ہی مختلف ہے' دوسرا رنگ کم و بیش ۴۸
شعار میں ہے اور تیسرا رنگ یعنی آخری رنگ ۳۶ اشعار میں ملتا ہے۔ بظاہر
س نظم کی صورت یہ ہے :

بنارس
(ج)
(ب) مسرت کے تجربے
متصوفانہ رجحان
گریز (۲)
(الف) غم اور درد کے تجربے
گریز (۱)

سوال یہ ہے کہ جب "بنارس" کو موضوع بنانا تھا تو اپنی 'ذات کی آگ' اور روشنی سے ذکر کیوں شروع ہوا؟ اور وہ بھی اس طرح:

نفس با صور دمساز ست امروز
خموشی محشر راز ست امروز
رگ سنگم شراری می نویسم
کف خاکم غباری می نویسم
دل از شور شکایتہا بہ خوش ست
حباب بے نوا طوفاں خروش ست
بہ لب دارم ضمیر آلابیائے
نفس خون کن جگر پالا فغانے

مثنوی کا موضوع "بنارس" کا حسن ہی ہوتا تو اپنی سانس کو صور محشر، اپنی خاموشی کو اسرارِ محشر، اپنی ذات کو رگ سنگ اور اپنی تحریر کو چنگاریوں سے تعبیر کرنے کی ضرورت کیا تھی؟ دل کی شکایتوں کی ایسی تصویر اور بلبلے میں طوفان کے خروش کا یہ امیج IMAGE سامنے کیوں آتا؟

آخری شعر میں لبوں پر تڑپتے آتشیں بیان کا ذکر کر کے پورے وجود کی رقت کا احساس اس طرح کیوں دلایا جاتا؟ اس آواز کو تو محسوس کیجیے کہ اس فغاں سے جگر کے ٹکڑے ہو سکتے ہیں اور نفس لہو لہاں ہو سکتا ہے!

سانس میں صورِ محشر، خاموشی میں اسرارِ محشر اور تحریر میں چنگاریاں صرف اس لئے ہیں کہ "بنارس" کے جلوؤں کی تعریف مقصود ہے اور کوئی

شاعر ہوتا تو کسی طرح یقین آ جاتا لیکن غالب محض ایسے تجربوں کے
لئے ایسی تمہید لکھنے والے نہیں ہیں۔ ابتدائی دس اشعار میں تو غالب
کا کلیجہ باہر نکلنے کو تیار ہے اور جس کا کلیجہ اس طرح پھٹ جانے کو
تیار ہو وہ بنارس کے جلوؤں کو دیکھ کر بھلا فوراً اپنے ان تمام احساسات
سے خود کو الگ پا سکتا ہے صرف بنارس کی تصویر کشی اس شہر کے جلوؤں
کے بیان کے لئے کم سے کم غالب ایسی تمہید لکھنے والے نہیں تھے! جس طرح
عام تنقید لکھنے والوں نے اس مثنوی کو پڑھا ہے اور جس طرح اپنی مجموعی
رائے کا اظہار کیا ہے۔ یعنی یہ مثنوی بنارس کی تعریف میں ہے اور ایک سو
آٹھ اشعار کا محور "صنعت نازک" ہے۔ غم دوراں یا معرفت کوشی کا ذکر
اگر موجود ہے تو اس کی حیثیت محض ضمنی ہے وغیرہ ان سے ذہن میں ایک بنیادی
سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر صرف بنارس کے جلوؤں کا ذکر کرنا تھا تو اس
تمہید کی ضرورت کیا تھی؟ اپنے خوبصورت نازک اور البیلے جمالیاتی تجربوں کے بیان
کے لئے سانس میں صور محشر کی آواز لے کر اٹھنے اور اسرار محشر کی طرح
اپنی خاموشی کو پُر اسرار بنانے کی ضرورت کیا تھی؟ ایسی فضا کی تشکیل
کیوں کی کہ قاری کو یہ محسوس ہونے لگا جیسے کوئی حد درجہ معنی خیز' اب
تک انتہائی پُر اسرار اور انتہائی عجیب غریب تجربہ پیش ہونے والا ہے؟ کیا
یہ تجربہ پیش ہوا ہے؟ اگر نہیں ہوا تو کیوں۔ اگر ہوا ہے تو کیا ہے؟ غالب کون
سی داستان سنانے والے ہیں جو زلف سے زیادہ الجھی ہوئی اور پریشان ہے، یہ داستان
پیش نہ ہو سکی تو اس کی وجہ کیا ہے؟ — یا صرف "جلوہ بنارس" ہی موضوع تھا اور
یہ محض "شاعرانہ انداز" اور غیر ضروری تمہید ہے؟ وہ تو یہ کہہ رہے ہیں کہ دل ٹکڑے
ٹکڑے ہو گیا ہے یعنی وجود پارہ پارہ ہو گیا ہے میری آواز کباب شعلہ ہے میں جل رہا ہوں
ہر سانس سے فریاد نکل رہی ہے ہڈیوں میں بنسری کی طرح حرارت اور پیچ و تاب — اپنی
باطنی کیفیتوں کو اس طرح شعری تجربوں میں پیش کرنے اور المیہ کا شدید احساس عطا کرنے کا واقعی کوئی

معقد نہیں ہے! ظاہر ہے یہ "غم دوراں" کا معمولی تاثر نہیں ہے، پورے وجود کا اضطراب ہے۔ سچائی یہ ہے کہ ہم نے اسے ایک مکمل نظم سمجھ کر اپنے مطالعے کا موضوع نہیں بنایا ہے، غالب کی "مصوری" "خارجی تصویر نگاری"، "رومانی فضا آفرینی" اور "سحر آفرینی" اور حسن کی تصویر کشی پر نگاہیں پھسلتی رہی ہیں اور اس مثنوی کا جمالیاتی طلسم نگاہوں سے دور رہا ہے۔ جب بھی اس مثنوی کا ذکر آیا ہے نقادوں نے اسے غالب کی خارجی مصوری اور تصویر کشی کے خانے میں رکھ دیا ہے۔ حالاں کہ سچائی یہ ہے کہ غالب نے ایسی خارجی تصویر کشی کبھی نہیں کی ہے۔

اگر مثنوی کی روایتی تکنیک کے "گریز" ہی کا معاملہ اہم ہے تو ظاہر ہے یہ مثنوی کوئی اہم تخلیقی کارنامہ نہیں ہے، اس لئے کہ اس طرح ابتدائی اشعار کا رنگ محض رسمی بن جاتا ہے۔ اس کی حیثیت وہی ہوجاتی ہے جو عام قصیدوں، مثنویوں یا مرثیوں میں تشبیب کی ہوتی ہے۔ وحدت تاثر کے پیدا ہونیکا کوئی سوال ہی نہیں ہے، غالب کا باطنی اضطراب بھی نظر انداز ہوجاتا ہے کیا اس نظم کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اسے "گریز" کے عام روایتی تصور کے پیش نظر دیکھیں اور اسے "بنارس" کے مسرت آمیز اور مسرت انگیز تجربوں کا بیان قرار دیں اور اس کے پہلے حصے کو تراش کر الگ کردیں؟ تیسرے رنگ کو بھی معمولی رنگ تصور کریں؟

ڈاکٹر یوسف حسین خان غالب کے ایک معتبر محقق اور ناقد ہیں، غالب شناس ہیں، ان کی کتاب "غالب اور آہنگ غالب" غالبیات میں ایک قیمتی اضافہ ہے، ڈاکٹر صاحب نے مثنوی "چراغ دیر" کا بھی ذکر کیا ہے، فرماتے ہیں:-

> "بنارس کے حسینوں کی تعریف میں انہوں نے مثنوی چراغ دیر لکھی جو زبان و بیان اور تصویر کشی کے اعتبار سے غالب کی سب سے عمدہ مثنوی ہے۔ اسکی حقیقت نگاری قابل داد ہے، جو دل پر گذرا ہے، اسے لفظوں کا جامہ پہنا دیا ہے، لفظ ایسی چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کئے ہیں جیسے نگینے جڑے ہوں، اس مثنوی میں شہر بنارس اور وہاں کے حسینوں کی دل کھول کر تعریف و توصیف کی ہے اور ان کی دلربائی اور رعنائی کو بڑے شوق سے شاعرانہ آب و رنگ میں سمو کر پیش کیا ہے، عشق و محبت کا صاف صاف ذکر کرنے کے بجائے اشاروں کنایوں میں لذت اندوزی کے سارے پہلو بیان کردیئے ہیں۔"[1]

[1] غالب اور آہنگ غالب ڈاکٹر یوسف حسین خان ص ۱۰۲

ہے۔ لفظوں کے استعمال کی چابکدستی اور ہنرمندی کی تعریف کرتے ہوئے فرمایا ہے کہ یہ الفاظ نگینے لگتے ہیں ؎۱۔ غالب کی سب سے عمدہ مثنوی کہنے کے باوجود ناقد یہ نہ بتا سکا ہے کہ یہ کس طرح عمدہ ہے اور سب سے عمدہ ہے۔ فاضل نقاد کی نظر دوسرے رنگ کی سطح پر پھسل کر رہ گئی ہے۔

ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے "غالب شناسی"، میں "مثنوی ابر گہربار" کو اتنی اہمیت دی ہے کہ اس کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے اور اس پر ایک مختصر نوٹ بھی لکھا ہے۔ چراغ دیر کا ذکر اس کتاب میں صفحہ چالیس اور صفحہ ستر پر ملتا ہے۔ ایک جگہ اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

" مثنویوں میں ابر گہربار اور چراغ دیر اور قصیدوں میں حضرت علی یا امام حسین اور بارہویں امام یا اپنے عزیز دوستوں سے خطاب کر کے جو قصیدے لکھے گئے ہیں جن میں زمانے پر، زمانے کے حالات پر، مسائل پر کھل کر بات کی گئی ہے، وہی غالب کے افکار کا بہترین نمونہ اور ان کی شاعری کا زندہ جاوید حصّہ ہیں یا پھر مدحیہ قصاید کی تشبیہیں" ؎۲

چراغ دیر کا ذکر یوں آیا ہے کہ ظ۔ انصاری صاحب یہ بتانا چاہتے تھے کہ " اردو اور فارسی کے تمام دیوان میں جب ہم اس حصّے کو دیکھتے ہیں جسے خود غالب نے انتخاب قرار دیا ہے تو یہ راز کھلتا ہے کہ ترتیب، زور کلام، فنی صداقت اور بیان کی صفائی اور حسن میں ان ہی قصیدوں اور مثنویوں کو اولیت حاصل ہے جو کسی امیر، والئی ریاست یا حاکم وقت سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے"۔ ؎۳

آپ کا اندازہ ہوگا کہ ڈاکٹر صاحب نے بھی "چراغ دیر" کو ایک مکمل نظم یا ایک مکمل تخلیق سمجھ کر اپنا موضوع نہیں بنایا ہے۔ اس کے ابتدائی اشعار کو قطعی طور پہ نظر انداز کر دیا ہے۔ تیرے

؎۱ غالب اور آہنگ غالب ص ۱۰۲

؎۲ غالب شناسی ۔ ص ۴۰

؎۳ غالب شناسی ۔ ص ۴۰

حصے پر بھی نظر نہیں ہے۔ دوسرے حصے کی "تصویر کشی" کی تعریف ہے۔ پہلے جملے سے یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ ڈاکٹر یوسف حسین خان بھی اس نظم کو مجموعی طور پر صرف بنارس کے حسینوں کی تعریف ہی سمجھتے ہیں۔ ان جملوں میں بہت ہی معمولی تاثراتی تنقید ہے۔ غالب کا قاری غالب کے ناقد سے کچھ حاصل نہیں کرتا۔ مثنوی چراغ دیر میں بنارس کے تجربوں کو دیکھ کر اُردو کے نقادوں نے غالب کو عموماً اس طرح داد دی ہے۔ جس طرح فطرت نگار شعراء کو اب تک داد دینے کا طریقہ رہا ہے۔ "غالب اور آہنگ غالب" میں بھی مثنوی چراغ دیر خارجی مصوری اور خارجی تصویر کشی کے خانے میں ہے۔ "حقیقت نگاری" کا نام نہاد ترقی پسندانہ تصور شاعری کو شاعری سمجھنے نہیں دیتا۔ "عکاسی" "فوٹو گرافی" اور "تصویر کشی" کا عام احساس نقادوں کو رہتا ہے۔ "حقیقت نگاری قابل داد ہے"۔ [1] اور "بہار بستر و نور وز آغوش سنکر معارائے نیرنگ آباد کا منظر تصور کی آنکھ کے سامنے آجاتا ہے، ڈیڑھ سو برس گذر جانے کے بعد بھی اس مصرع کی برجستگی اور تازگی اور حقیقت نگاری اپنی جگہ قائم ہے" [2] اور "اس مثنوی میں شہر بنارس اور وہاں کے حسینوں کی دل کھول کر تعریف و توصیف کی ہے" [3]۔ وغیرہ ایسی حقیقت نگاری کے عطا کئے ہوئے تصور کے کرشمے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب نے اسے "عمدہ تصویر کشی" کہا ہے اور اسکی وضاحت اس طرح بھی کی ہے کہ "دل پر جو گذرا ہے اسے لفظوں کا جامہ پہنا دیا

دوسری جگہ اس کتاب میں اس مثنوی کا ذکر اسطرح آیا ہے:۔

" غالب کا ذہن فرسودہ روایات کے تانے بانے سے آزاد ہو رہا تھا اور ایسے ہندوستان کی روح اپنے اندر جذب کرتا جا رہا تھا جو نامعلوم زمانوں سے آج تک عقاید میں لرل لچکیلا، اور عام طرز زندگی میں مقامی اور محدود رہا ہے۔" بنارس والی مثنوی "چراغ دیر" کو غالب نے اپنے دیوان میں جو مقام دیا ہے۔ اسکے بعد دیباچے کے یہ دو اشعار ان کے کلام کی تازہ روح کی نمائندگی کرتے ہیں،

سنج شوکت عرفی کہ بود شیرازی　　مشو اسیر ز لالی کہ بود خوانساری
بہ سومنات خیالم در آئی تا بینی　　رواں فروز برد کہ دوشہائے زناری" [4]

---

[1] غالب اور آہنگ غالب ص ۱۰۲
[2] ایضاً ص ۱۰۳
[3] غالب اور آہنگ غالب ص ۱۰۲
[4] غالب شناسی ص ۷۰

آپ کو اندازہ ہوگا کہ مثنوی چراغِ دیر کی طرف اردو کے نقادوں نے کسی انداز سے اب تک دیکھا ہے۔ اس مثنوی کی زبان اور اس کے اندازِ بیان کی تعریف بھی حد درجہ تاثراتی ہے" الفاظ نگینے کی طرح چمک رہے ہیں۔ بیان میں صفائی اور حسن ہے۔ زورِ کلام کا کیا کہنا، خوبصورت تشبیہیں ہیں، نادر کنائے ہیں، جذبات کی بے اختیاری ہے، فنی صداقت ہے، حقیقت نگاری ہے، تصویر کشی اور مصوّری ہے، عہدِ شباب کے تجربے ہیں۔ اشعار کا محور صنفِ نازک ہے۔ غمِ دوراں یا معرفت کشی کا ذکر ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ جذبۂ مسرت ہے، ہندوستان کی روح ملتی ہے وغیرہ وغیرہ اس مثنوی کی "تعریف" عموماً اسی طرح کی گئی ہے۔ ادبی تنقید میں "تعریف کرنا" معمولی کام نہیں ہے، یہ مشکل اور کٹھن کام ہے۔ تجربوں کے پیچھے عرفان کے بغیر تعریف نہیں کی جا سکتی۔ جان جوکھوں میں ڈالنا ہوتا ہے اور یہی ادبی تنقید کا سب سے بڑا کام بھی ہے۔ اس نظم کی تکنیک، اس کے تیور، اس کے کردار اور اس کی فضا اور اس کے بدلتے ہوئے آہنگ کی طرف کسی نے توجہ نہیں کی ہے۔ اسے ایک مکمل تخلیقی کارنامہ سمجھ کر کسی نے کچھ سوچنا گوارا نہیں کیا ہے

ذہن میں کئی سوالات ابھرتے ہیں، مثلاً:

۱۔ چراغِ دیر ایک مکمل نظم یا مثنوی ہے یا نہیں ہے؟ کیا ہم اسے ایک مکمل تخلیقی کارنامہ سمجھ سکتے ہیں؟

۲۔ بعض نقادوں کو اس کے تین مختلف اور متضاد رنگوں کا جو احساس ہے اس سے اس مثنوی کی "جمالیاتی وحدت" کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے یا نہیں؟ کیا یہ مثنوی "جمالیاتی وحدت" کا کوئی تاثر نہیں دیتی؟ اگر یہ ایک مکمل نظم ہے تو ہم اس کی جمالیاتی وحدت کو کس طرح پائیں اور اس سے جمالیاتی آسودگی حاصل کریں؟

۳۔ اگر "جمالیاتی وحدت" نہیں ہے تو ظاہر ہے یہ بکھرے ہوئے خیالات ہیں۔ تین نظموں کو ایک نظم بنانے کی کوشش کی گئی ہے پھر یقیناً اس میں ڈھیلا پن ہے اور ایسی صورت میں "چراغِ دیر" ایک عمدہ تخلیقی کارنامہ نہیں ہے؟

۴۔ کیا فنی صداقت، حقیقت نگاری، تصویر کشی اور زبان کی صفائی اور حسن اور خوبصورت تشبیہوں اور نادر کنایوں سے کوئی نظم یا مثنوی اہم ہو جاتی ہے؟ یہ عناصر کسی بھی نظم یا مثنوی میں ہو سکتے ہیں اس

مثنوی کی عظمت کیا ہے؟ ایسا تو نہیں کہ "تصویر کشی" اور "حقیقت نگاری" کے عام ابھرے تصور اور زبان و بیان کی طرف تذکرہ نگاروں کا اسلوب اختیار کرنے کی وجہ سے اب تک ایسے "تاثراتی تبصرے" ہوئے ہیں اور اس مثنوی کا راز اور اس تخلیق کا طلسم نگاہوں سے پوشیدہ ہے؟

۵۔ کیا تمام تجربوں کے پیش نظر اس مثنوی کا تقاضا یہ ہے کہ اس کے پہلے رنگ کو کوئی اہمیت نہ دی جائے؟ پہلے حصے کے اشعار کے باطنی اضطراب، تیور اور آہنگ کو محض عام قسم کی "تمہید" سمجھ کر نظر انداز کر دیا جائے یا رنگ بیدل سمجھ کر توجہ نہ دی جائے اس لئے کہ "طور معرفت" کی ابتدا بھی اسی انداز سے ہوتی ہے اور بحر بھی وہی ہے۔ بیدل- طپش- شوق نالہ تمثال" "تحریک نفس" اور "خاموشی نوا ساز است امروز" اور "غبار سرمہ آواز است امروز" سے اپنی باطنی کیفیتوں کو کم و بیش اسی انداز سے پیش کرتے ہیں! اور غالب نے رگ سنگ کی ترکیب اور امروز کے لفظ کے تاثر کو بیدل سے حاصل کیا ہے؟

۶۔ پہلے "گریز" کے بعد کے تجربوں کو جمالیاتی تجربوں کا "حاصل" سمجھ لیا جائے اور وہ بھی اس طرح کہ یہ "حقیقت نگاری" "مصوری" اور "تصویر کشی" کی عمدہ مثالیں ہیں اور نادر تشبیہیں اور خوبصورت الفاظ استعمال ہوئے ہیں؟

۷۔ دوسرے "گریز" کے بعد تجربوں کو بھی نظر انداز کر دیا جائے اس لئے کہ بنارس کی اتنی عمدہ تعریف کے بعد "تصوف" کی یہ باتیں بے معنی ہیں؟

۸۔ آخری حصے میں جو "متصوفانہ رجحان" ہے اس کا حسن کیا ہے؟

۹۔ بنارس کے جلوؤں کے تجربوں کا ناقد تجزیاتی مطالعہ کیوں نہیں کرتا؟ کیا یہ تجربے صرف اس لائق ہیں کہ صرف "واہ واہ" کے نعرے بلند کئے جائیں، جب ان ہی تجربوں کو اہمیت دی جاتی ہے تو ان کا تجزیہ کیوں نہیں کیا جاتا؟ کہا تو یہ جاتا ہے کہ ان میں "غالب" نے اپنا سارا جمالیاتی ذوق سمیٹ کر سامنے رکھ دیا ہے۔ لیکن ان شعری تجربوں میں غالب کی جمالیات کو سمجھا یا کیوں نہیں جاتا؟

۱۰۔ چراغ دیر کے ناقد اشعار کے مفاہیم کو جس طرح بیان کرتے ہیں اس سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے کہ عام فطرت نگاروں کے تجربوں کی طرح "تصویر کشی" کی یہ صورت بھی محض لمحاتی آسودگی عطا

کرتی ہے اور غالبیات میں اس کی حیثیت عام منظر نگاری سے زیادہ نہیں ہے جب کہ حقیقت یہ ہے

کہ غالب کی شاعری میں عام قسم کی منظر نگاری اور فطرت نگاری نہیں ملتی۔؟

۱۱۔ کیا واقعی ایسا ہے کہ یہ نظم بنارس کے حسینوں کی تعریف میں ہے اور ایک سو آٹھ اشعار کا محور "صنف نازک" ہے؟ بعض معتبر نقادوں کا یہ بیان غلط تو نہیں ہے؟

(۲)

اردو کے نقادوں کی تحریروں کے پیش نظر "مثنوی چراغ دیر" کے متعلق غالب کے قاری کا ہر سوال توجہ چاہتا ہے؟

• میرے نزدیک اس مثنوی کی صورت وہ نہیں ہے جو عام طور پر نظر آتی ہے یا سمجھی جاتی ہے۔

یعنی:

(ب)
بنارس
(الف)
مسرت کے تجربے
(ج)
متصوفانہ تجربے
(الف)
درد اور غم کے تجربے

بنارس
(ب)
(ج)
(ب)
گریز (د) متصوفانہ رجحان
(ب) مسرت کے تجربے
(الف)
گریز (ا)
غم کے تجربے

بلکہ اس کی تخلیقی صورت یہ ہے:

وجدان کا تحرک، حسن کا ادراک

تحرک PARA PSYCHIC VISION * نیلا رنگ

• فنکارانہ نفسیاتی گریز / ذات کے حسن کا احساس

• بنارس کا حسن / تاریک زمین پر سونے کے ذروں کی چمک

• ذات کے حسن کا احساس

• پروجیکشن کا تخلیقی عمل

• نیلے رنگ کا تحرک

• جلوۂ تمثال ذات

* بنفشی رنگ

ذات

ذات

• درد و غم کے جمالیاتی تجربے

• ماحول کی تاریکی کا احساس

• تاریک زمین

ذات

• بنفشی رنگ کا تحرک

• روشن بیان کا حسیاتی پیکر

(پرچھائیں، ضعیف دانشمند)

پروجیکشن "PROJECTION" کا تخلیقی عمل ایسا ہے کہ "بنارس" باطن، ذات اور لاشعور کا جلوہ بنتا گیا ہے!

" مثنوی چراغِ دیر غالب کی ایک شاہکار نظم ہے۔ میں اسے ان کی دوسری تمام مثنویوں پر فوقیت دیتا ہوں۔ اس لئے کہ " یہ جلوۂ تمثالِ ذات " کی سب سے عمدہ مثال ہے اور فن اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے ایک انتہائی خوبصورت تجربہ ہے۔ عام مثنویوں سے اس مثنوی کی تیکنیک مختلف ہے۔ اس لئے کہ تجربوں کے تیور مختلف ہیں۔ اس طرح ——— اس کا کردار منفرد نظر آتا ہے!

اس مثنوی کی ابتداء "حمد" اور "مناجات" سے نہیں ہوتی، عام مثنویوں جیسی کردار نگاری بھی نہیں ہے، فنکار کی ذات ہی مرکز ہے اور اسی کی ذات متحرک ہے، وہ خود اپنی ذات کے جلوے دیکھتا ہے۔

اس نظم کے کینواس پر تین بنیادی رنگ ہیں جو بظاہر مختلف اور متضاد ہیں، نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے پہلا رنگ سُرخ ہے یعنی جبلّت کا رنگ، دوسرا رنگ آسمانی یا نیلا ہے جو آسمان کا رنگ بھی بنتا ہے اور رُوح اور باطن کا بھی رنگ اور —— تیسرا رنگ اسی سُرخ اور نیلے رنگوں کے امتزاج سے بنا ہوا بنفشی (VOILET) ہے۔ جیسے نفسیات کے بعض علماء نے صوفیانہ تخیل اور فکر کا رنگ کہا ہے۔ جمالیاتی نقطۂ نظر سے یہ تینوں رنگ اس نظم میں اہمیت رکھتے ہیں۔

درد، غم، باطنی اضطراب، تپش اور بے چینی اور جبلتوں کے اظہار میں پہلا رنگ یعنی سُرخ مثنوی چراغِ دیر کے پہلے حصّے میں موجود ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے کینواس پر جبلّت اور احساس اور جذبے کی گرمی اور شدّت کا سُرخ رنگ اچانک پھیلتا ہے:

• نفس با صور دمساز ست امروز	خموشی محشرِ راز ست امروز
رگِ سنگم شرارے می نویسم	کفِ خاکم غبارے می نویسم
دل از شورِ شکایتہا بہ جوش ست	حبابِ بے نوا طوفاں خروش ست
بہ لب دارم ضمیرِ آلا بانے	نفس خوں کُن جگر پالا فغانے
پریشاں تر ز نظمِ داستانیست	بدعویٰ ہر سرِ مویم زبانیست
شکایت گونہ دارم ز احباب	کنان خویش میشویم بہ مہتاب
در آتش از نوائے سازِ خویشم	کبابِ شعلۂ آوازِ خویشم
نفس ابریشمِ سازِ فغاں ست	لبان نے پیتم در استخواں ست
محیط انگندہ بیرون گوہرم را	چو گرد افشاندہ آہن جوہرم را

یہ پہلا رنگ یعنی سرخ —— حد درجہ باطنی ہے، اس رنگ سے جو تصویریں ابھرتی ہیں وہ باطن کے درد، غم، اضطراب اور بے چینی اور بہت حد تک فنکار کی چیخ کو پیش کرتی ہیں، ان کے پس منظر میں زندگی کی شکست و ریخت اور انفرادی محرومی کا شدید تر احساس موجود ہے۔

اس کے بعد اس کینواس پر چند لکیریں ابھرتی ہیں، چند علامتیں نظر آتی ہیں اور اچانک دوسری رنگین موج تیزی سے آجاتی ہے، دوسرا رنگ یعنی 'نیلا' اسی شدت سے کینواس پر پھیل جاتا ہے، بظاہر اس حصے کے تجربے حد درجہ خارجی نظر آتے ہیں لیکن یہ حد درجہ باطنی نہیں، سُرخ رنگ پر آسمانی یا نیلا رنگ چھا جاتا ہے۔ اچانک آہنگ بدل جاتا ہے، بحر وہی ہے لیکن شخصیت کا آہنگ چوں کہ مختلف ہو جاتا ہے اس لئے تجربوں کا آہنگ بھی بدل جاتا ہے۔ خوبصورت اور کومل الفاظ ابھرتے ہیں۔ عمدہ کنایے اور تشبیہیں اور بصیرت افروز ترکیبیں سامنے آتی ہیں۔ غم کی لہروں کو مسرت اور جمالیاتی آسودگی کے احساس کی لہریں جذب کرلیتی ہیں۔ عام قاری کے دل کو بنارس کے جلوے شعری تجربوں میں چھوتے ہیں لیکن سچائی یہ ہے کہ سُرخ پر آسمانی یا نیلے رنگ کی لہریں فنکار کی روح کی گہرائیوں میں لے جاتی ہیں۔ بنارس کا تجربہ، باطن کا تجربہ بن جاتا ہے، یہ رنگ روح کی گہرائیوں کے جلوؤں کو پیش کرتا ہے:

• بنارس را کسے گفتہ کہ چین است — ہنوز از گنگ چینش بر جبیں است
تناسخ مشربان چوں لب کشایند — بہ کیشِ خویش کاشی را ستایند
کہ ہر کس کاندراں گلشن بمیرد — دگر پیوند جسمانی نگیرد
چمن سرمایۂ امید گردد — بہ مُردن زندہ جاوید گردد
نہے آسودگی بخشش روانہا — کہ داغ چشم می شوید زجانہا
شگفتگی نیست از آب و ہوائش — کہ تنہا جاں شود اندر فضائش
بیا اے غافل از کیفیت ناز — نگاہی بر پری زاد دانش انداز
ہمہ جانہائے بے تن کن تماشا — ندارد آب و خاک ایں جلوہ حاشا
نہاد شاں چو بوئے گل گراں نیست — ہمہ جانند جسمے درمیاں نیست
دریں دیرینہ دیرستان نیرنگ — بہارش ایمن است از گردش رنگ!

جلوۂ تمثال کی ایک دُنیا سامنے آجاتی ہے! یہ رنگ جانے کتنے استعاروں اور علامتوں کی تخلیق کرتا ہے۔ جانے کتنے جذبوں کے رنگوں کا اشارہ بن جاتا ہے۔ یہ رنگ اپنے حسن کو اس طرح ظاہر کرتا ہے:

- نتاب جلوہ ہا بے تاب گشتہ — گہر ہا در صدفہا آب گشتہ

اور ایسی پیکر تراشی بھی کرتا ہے

- ز رنگیں جلوہ ہا غارت گر ہوش — بہار بستر و نوروز آغوش

اس کے بعد "ضعیف دانش مند" (WISE OLD MAN) کا آرچ ٹائپ متحرک ہو جاتا ہے۔
کینواس پر باطن کا وہ پیکر "ضعیف دانش مند" کے پیکر میں ابھرتا ہے جسے یونگ نے "پرچھائیں" (SHADOW) کہا ہے۔ ان کی صورت ضمیر یا روح کی روشنی کی صورت ہے جسے شاعر نے "روشن بیاں" کہا ہے اور اس کے ساتھ ہی تیسرا رنگ یعنی "بنفشی" جو سرخ اور نیلے کی آمیزش سے بنا ہے عرفانِ نفس اور عرفانِ الٰہی سے وابستہ احساسات کا معنی خیز اشارہ بن جاتا ہے اسی رنگ کے آنے کے بعد فن کار اور قاری دونوں کی "کتھارسس" ہوتی ہے۔ "روشن بیاں" کے پیکر کیساتھ "کینواس" پر عام جانی پہچانی لکیریں ابھرتی ہیں اور پھر تیسرا رنگ پھیل جاتا ہے۔ کینواس پر ہم اس رنگ کو اس طرح دیکھتے ہیں۔

- جنونت گر بہ نفس خود تمام ست — ز کاشی تا بکاشاں نیم گام است
چو بوئے گل ز پیراہن بروں آئی — بآزادی ز بند تن بروں آئی
بشہر از بے کسی صحرا نشیناں — بروئے آتش دل جا گزیناں
ہوس را سر بہ بالین فنا نہ — نفس را از دل آتش زیر پا نہ
دل از تاب بلا بگداز خوں کن — ز دانش کار نکشا بہ جنوں کن
شرارہ آسا فنا آمادہ برخیز — بنفشاں دامن و آزادہ برخیز

ز لا دم زن تسلیم لا شو
بگو اللہ و برق ماسوا شو!

یہ ہے ان تین رنگوں کا جلوہ! اسی سے مثنوی کے تخلیقی سانچے کا نقشہ ابھرتا ہے، ان رنگوں سے جو تصویر جلوہ گر ہوتی ہے وہ "ذات" کی تصویر ہے، وہ "ذات" جو شخصیت کے پورے احساس کیساتھ باہر بھی رہتی ہے اور اندر بھی مختلف اشیاء پر اپنے عکس کو ڈالتے ہوئے خود کو بڑھاتے اور گھٹاتے ہوئے، زندگی کرنے، زندگی پر گذر جانے اور زندگی کو خود پر گذر جانے کے صدمے

کو برداشت کرنے کا حوصلہ دیتے ہوئے اپنے وجود کا احساس عطا کرتی ہے۔ اس کینواس پر ذات کی اس تصویر کے اندر اور باہر جانے کتنی تصویریں ہیں، جانے کتنے جمالیاتی استعارے اور پیکر ہیں۔ کینواس کا کوئی گوشہ خالی نہیں، یہ جلوۂ تمثال ذات کی واقعی عجیب وغریب تصویر ہے۔ یہ ذات اور وجود ہی کے تین رنگ ہیں، ان ہی سے "جمالیاتی وحدت" کا احساس ملتا ہے۔ 'بنارس' ذات کا آئینہ بھی ہے اور اس حصے کے جمالیاتی تجربے صرف "بنارس" کے نہیں بلکہ اُس کاشی کے بھی جمالیاتی تجربے ہیں جو باطن کی گہرائیوں میں ہیں، یہ شہر نوجوان شاعر کے لاشعور میں اپنے تمام جلوؤں کے ساتھ حد درجہ متحرک ہوگیا ہے۔ یہ ذات کے جلوؤں کا لاشعوری احساس بھی ہے۔

تینوں حصے بظاہر الگ الگ سے لگتے ہیں لیکن اس تکون میں وحدت ہے اور یہ "مغل جمالیات" کی اردو شاعری میں عمدہ ترین مثال ہے۔

غالب کی شاعری مجموعی طور پر "ہند مغل جمالیات" کا انتہائی معنی خیز عنوان ہے، ان کی ابتدائی شاعری پر مغل جمالیات کی گہری چھاپ ہے۔ ۱۹۲۷ء میں دہلی سے کلکتہ روانہ ہوئے اور تین چار ماہ بنارس میں رہے۔ "سرائے نورنگ آباد" میں قیام کیا۔ اس وقت ان کی عمر انتیس [۲۹] برس تین ماہ تھی۔ مثنوی چراغِ دیر کا خالق انتیس تیس سال کا فنکار ہے۔ حد درجہ حساس اور باطنی طور پر بیدار اور مغل جمالیات سے قریب تر! اس مثنوی کی تکنیک اور اس کے تخلیقی سانچے میں اس جمالیات کا وہ جلیل اور جمیل پہلو بھی موجود ہے جس میں خوبصورت اور دلکش، حسین اور دلفریب عناصر کی کثرت تو ہے لیکن ان کی جمالیاتی وحدت بھی ہے۔ مختلف اور متضاد، بکھرے ہوئے جمالیاتی پیکر اور عناصر اپنے باطنی رشتے کا احساس دلاتے ہیں اور اس طرح جمیل اور جلیل عناصر کی وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ "مغل جمالیات" اور خصوصاً مغل مصوری میں خیال کے تنوع سے مختلف عناصر کی صورتیں جنم لیتی ہیں لیکن ذہن ان کی ترتیب اور وحدت کو پالیتا ہے۔ اس نظم کی وحدت تاثر کسی اچھی تخلیق کی وحدت تاثر سے کم نہیں ہے۔ بلاشبہ اس مثنوی کا تخلیقی سانچہ مغل شعور کی تخلیق ہے، بظاہر تین بے ربط تصویروں میں جو باطنی رشتہ ہے دراصل اس سے جمالیاتی وحدت کا احساس بڑھتا ہے۔ غالب اس مثنوی میں ایک بڑے تشبیہہ کار، کنایہ ساز اور علامت نگار شاعر

کی طرح ابھرتے ہیں: "مفصل جمالیات" میں تشبیہہ، کنایہ اور علامت تینوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اس لئے کہ جمالیاتی تجربوں کے اظہار کے یہی عمدہ ذرائع ہیں، لیکن تینوں کی تخلیقی صورت اسی طرح مجرّد ہو جاتی ہے جس طرح اس مثنوی میں نظر آتی ہے

غالب کی دوسری مثنویوں کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مثنوی چراغ دیر کا تخلیقی سانچہ مختلف ہے۔ "زمانے کے دستور کے مطابق" مناجات اور حمد یا شکر خدا سے یہ مثنوی شروع نہیں ہوتی اور اپنے تجربوں کے مزاج کے مطابق غالب نے ابتدائیہ کی صورت ہی بدل دی ہے۔ وہ چاہتے تو حمد یا مناجات میں ایک نیا انداز پیدا کر سکتے تھے جس طرح انہوں نے "مثنوی ابر گہربار" میں کیا ہے۔ ابر گہربار کے گیارہ سو اشعار میں حمد، مناجات، نعت (جس میں معراج کا خصوصی ذکر بھی شامل ہے)، منقبت وغیرہ سب ہیں۔ مثنوی رنگ و بو کی طرح چراغ دیر میں کوئی تمثیل پیش نہیں ہوئی ہے۔ مثنوی درد و داغ کی طرح اس میں کوئی کہانی نہیں ملتی ——— مثنوی سرمہ بینش کی طرح اس میں کسی بادشاہ کی مدح نہیں ہے اور حسن و عشق کے بیان کو متصوفانہ رنگ نہیں دیا ہے۔ مثنوی باد مخالف کا انداز بھی نہیں ہے۔ "بلا عنوان مثنوی" جس کا موضوع "نمودار شان نبوت ولایت کہ درحقیقت پرتو نورالانوار حضرت الوہیت" ہے۔ چراغ دیر کے موضوع اور اس کے سانچے سے مختلف ہے۔ یہاں وہ صوفیانہ اصطلاحیں ہیں اور نہ ایمان اور اخلاق کی وہ باتیں! ——— نسخۂ آئین اکبری کی منظوم تقریظ، لست و هفت، "خَتم" کے منظوم دیباچے اور "تہنیت عید شوال" اور "تہنیت عید بہ ولیعہد" وغیرہ تو تخلیقی سانچے سے قطعی محروم ہیں۔ غالبیات میں چراغ دیر کا تخلیقی سانچہ انفرادی نوعیت کا ہے۔ غالب کی کسی مثنوی کا کینوس ایسا نہیں ہے جس پر تین رنگوں سے ایسی تصویریں بنی ہوں اور ان رنگوں اور ان سے بنی ہوئی تصویروں میں ایک باطنی طلسمی رشتہ ہو۔ اس طرح، یہ مثنوی غالب کی ایک نمائندہ تخلیق بن جاتی ہے!

"ڈرامائی گریز" عمدہ درجہ فنکارانہ نفسیاتی گریز ہے۔ تینوں رنگوں کے تاثرات جمالیاتی وحدت کا احساس عطا کرتے ہیں، کسی رنگ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پہلے اور دوسرے حصّوں میں گہرا با معنی رشتہ ہے۔ گہرا غم، اپنی تخلیقی قوتوں اور اپنے باطن کے حسن کا احساس ابھارتا ہے۔ یہ فن کار کے

کیمیائی عمل کا جلوہ ہے۔ درد اور غم میں ڈوب جانے کے بعد "سائیکی" (PHYCHE) کی زمین بھی تاریک اور سیاہ نظر آتی ہے لیکن ذہن کے کیمیائی عمل سے اس تاریک اور سیاہ زمین پر سونے کے ذرّے چمکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تاریک رات کے آسمان پر ستاروں کا ہجوم نظر آتا ہے، ذہن کائناتی جلوؤں کو اپنے باطن میں پانے لگتا ہے۔ کئی سوئے ہوئے خاموش "آرچ ٹائپ" (ARCHETYPES) بیدار، متحرک اور روشن ہو جاتے ہیں۔ بنارس کے یہ تجربے سونے کے ذرّات ہیں، تاریک آسمان پر ستارے ہیں، غالب کا یہ منفرد رجحان یا "منفرد" وژن" ہے جسے" پارا۔ سائی کِک۔ وژن (PARA-PSYCHIC VISION) کہا جا سکتا ہے۔ اس 'وژن' اور اس وجدان نے ان کی غزلوں میں ایسے جانے کتنے جلوے دکھائے ہیں۔ یہ نگاہ، نظر، وژن اور وجدان کا نفسیاتی تجربہ ہے جو اس مثنوی میں ایک ارفع جمالیاتی تجربہ بن گیا ہے پہلے حصّے میں جو کیفیت ہے اسی سے" سب کو دیکھنے والی" یہ نظر پیدا ہوگئی ہے۔ اگر پہلے حصّے میں ایسی شدّت اور تندی نہ ہوتی تو یہ جلوہ نظر نہیں آتا۔ "لب خنجر" سے" سینۂ چشم" وا ہو جاتا ہے تو" بہار نگاہاں" کے ایسے جلوے نظر آتے ہیں۔

اس گفتگو کی روشنی میں" چراغ دیر" کے عنوان پر غور فرمایئے، شاعر کا پورا وجود ایک طلسمی غار ہے اور یہ چراغ وجدان کی روشنی ہے۔ اپنے باطن کے دیر کے سامنے نگاہ اور نظر چراغ کی طرح روشن ہے۔ یہ فعال لاشعور کی عطا کی ہوئی روشنی ہے جو زندگی کی اقدار اور باطن کے جلوؤں کو دیکھنے کا حوصلہ عطا کر رہی ہے۔ یہ چراغ اس مثنوی کے تین رنگوں کی علامت ہے۔ تیز ہواؤں کے سامنے باطن کا اضطراب اسے اعلیٰ قدروں کے احساس کے ساتھ جلائے رکھنا چاہتا ہے، یہ وہ چراغ ہے جسے وجود کی گہرائیوں میں جلوۂ تمثال کو دیکھنے کے لئے ادراک اور وجدان نے روشن کیا ہے اور یہ وہ روشنی ہے جو اپنے ساتھ روح کو پُراسرار سفر پر لیجاتی ہے۔ مادّی حسن کے مندر کے سامنے یہ چراغ، عقیدت اور عبادت بھی ہے اور خدا اور انسان کے رشتے کی علامت بھی عقل، علم اور ادراک کا پیکر ہے۔ چراغ کی روشنی میں کئی رنگوں کی آمیزش ہے۔ اس کے ساتھ تقدس عبادت، لہک اور رحم مادر میں خود بڑھنے اور پھیلنے کے تاثرات ہیں۔ جسمانی، ذہنی اور روحانی ارتقاء کا بھی علامیہ ہے ـــــ زندگی کے تمام جلوؤں کے سامنے شاعر کی ذات، چراغ کی طرح روشن ہے۔

غالب کی اس نظم کے عنوان اور اس کے تجربوں میں مغل جمالیات کا وہ ادراک ہے جو اس جمالیات کے ہندوستانی جمالیات' میں جذب ہو جانے کے بعد حاصل ہوا۔ تاریک مندر یا غار کے اندر خوبصورت تصویروں کو دیکھنے کے لئے یہ چراغ روشن ہوا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ وجدان کی اس روشنی سے ان تصویروں کو دیکھا گیا ہے، یہ مندر اپنی ذات ہے اور یہ ذات انسان کے وجود کا مظہر ہے اور یہ وجود انسان کے پورے سفر کے تجربوں کا مرکز ہے۔

جن جمالیاتی تجربوں نے اس تخلیقی سانچے کو خلق کیا ہے ان کی کیفیتوں پر بھی غور فرمائیے۔

(الف) • جذبات میں حد درجہ گرمی ہے، رگِ سنگ سے لہو ٹپکنے والا ہے۔ بے چینی ہے، اضطراب ہے، غم کا پہاڑ ٹوٹ پڑا ہے، شوق اور خواہشوں کا دم گھٹ رہا ہے۔ اپنے وجود میں "خونِ صد برق" کا شدید احساس ہے، داستانِ غم سنانے کے لئے ہونٹ کپکپائے ہیں۔ فغاں ایسی ہے کہ باہر نکلے تو جگر کے ٹکڑے ہو جائیں، تنہائی کا احساس کاٹے جا رہا ہے۔ یہ احساس شدید ہے کہ سمندر کی لہروں نے باہر پھینک دیا ہے، رگِ سنگ بن کر چنگاریوں سے لکھنے کی خواہش ہے تاکہ سانس جو کہ صورِ محشر کی ہمنوا ہے اور خاموشی جو اسرارِ محشر ہے، اپنی تمام تپش، گرمی اور آواز کے ساتھ سامنے آجائے، قیامت بپا ہو جائے!

"ذات" کا یہ آتشیں پیکر ہے! ہر شعر میں مغل جمالیات کے جلیل و جمیل تجربوں کی شدت ہے یہ "وہ" جمالیاتی تناؤ" ہے جو مغل جمالیات کی ایک نمایاں قدر ہے!

(ب) • صحرا نوردی کے ان تجربوں سے اچانک لاشعور بیدار ہو جاتا ہے اور یہ احساس عطا کرتا ہے کہ تم اپنے دل میں پھولوں کی ایک ایسی زمین رکھتے ہو جس کا آئین بہار ہے اور جس کا ماحول دل نشین ہے۔

بخاطر دارم اینک گُل زمینے   بہار آئیں سواد دل نشینے

اور ——— آہستہ آہستہ یہ احساس باطن کے نگار خانے میں اُتار دیتا ہے، گہرائیوں میں لیجاتا ہے

(ج) • شہر بنارس، بہشت و فردوس کی صورت میں سامنے ہے، اس دیر کے سامنے عقیدت سے سر جھک جاتا ہے، حسنِ بنارس سرمستی اور وجدانی اور وجدانی کیفیت کا باعث بنتا ہے ——— اور آہستہ آہستہ اس کے جلوے باطن جاتے ہیں، اپنے وجود کے حسن، اپنے باطن

کے جمال اور اپنی روح کی روشنی کا احساس غیر شعوری طور پر بڑھتا ہے، شہر کا جلوہ باطن کا جلوہ اور باطن کا جلوہ شہر کا جلوہ نظر آنے لگتا ہے۔ جبلی تر احساسات شعری تجربے بن جاتے ہیں، پروجکشن (PROJECTION) کا یہ عمل اپنی پُراسراریت اور طلسمی کیفیتوں سے متاثر کرتا ہے خود شاعر کو اس کا علم نہیں رہتا کہ کس لمحے وہ "خارج" میں ہے اور کس لمحے "باطن" میں، شہر آرزو کی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔ باطن کے جلوے بھی نمایاں ہوتے ہیں اور بنارس کا حُسن بھی ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر اس شہر کو اپنے وجود کی بہشت کا آئینہ بنالیتا ہے، جلوۂ تمثال ذات میں گم ہو جاتا ہے اور اس کی آواز گہرائیوں سے سنائی دیتی ہے۔

ع محیط افگندہ بیرون گوہرم را، کا ایک ردِ عمل پہلے حصّے میں ہے اور دوسرا لاشعوری ردِ عمل ہے۔

(د) ● جلوۂ تمثالِ ذات کے شدید احساس کیساتھ جنوں کو "حاصل سفر" سمجھتا ہے اور اسی لمحہ اس جنوں میں سرمستی اور اس سرمستی میں توازن پیدا کرنے کے لئے اپنی سائیکی کو بے حد متحرک کرتا ہے اور اجتماعی لاشعور سے "ضعیف دانش مند (WISE OLDMAN)" کا حسیاتی پیکر ابھارتا ہے جو خود اسکی پرچھائیں اور اس کے اپنے وجود کا روشن پہلو ہے۔ یہ پیکر "روشن بیاں" اور آسمان کی گردش کے رازداں کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

(س) ● روشن بیاں 'بنارس' کی طرف جو اشارہ کرتا ہے وہ فن کار کے باطن کا اشارہ بن جاتا ہے۔ یہ باطن کے بھی جلوے ہیں جو نظر آ رہے ہیں، اس کا ہر اشارہ معنی خیز ہے اور فن کار کی باطنی کیفیتوں کی غمازی کرتا ہے۔ "عمارت"، رنگین عمارت" تمکیں" اوج" بلند" وغیرہ، لفظوں سے شعری تجربوں میں جو آسودگی حاصل کی گئی ہے اسے ان اشعار سے سمجھا جا سکتا ہے۔

سوئے کاشی باندازِ اشارت تبسم کرد وگفتا ایں عمارت

کہ حقانیت صانع را گوارا کہ از ہم ریزد ایں رنگیں بنا را

بلند افتادہ تمکیں بنارس بود بر اوج او اندیشہ نارس

پچھلے حصّے میں غم اور درد کی تیز لہروں کیساتھ ٹوٹ کر گر جانے، زمانے کی شکست و ریخت سے وجود کے بکھر جانے کا جو لاشعوری خوف ہے اسے اپنی ذات کی عظمت کا یہ احساس سہارا دیتا ہے

بخاطر دارم اینک گُل زمینے　　　بہار آئیں سواد دل نشینے

اور اس کے بعد "روشن بیان" باطن کی اس روشنی کی تصدیق کر دیتا ہے جو "بنارس" کے خوبصورت پیکروں کے احساس سے باطن میں نظر آتی ہے اور اس لاشعوری خوف کو اس طرح دور کرتا ہے کہ خدا نہیں چاہتا کہ یہ عمارت ٹوٹ جائے۔ یہ عمارت رنگین ہے، بلند ہے، اس کا اپنا وقار ہے۔ غالب کے نسلی برتری کے احساس نے بھی اپنے وجود کو اس طرح زندہ رکھنا چاہا ہے۔ برتری کا احساس پہلے حصّے میں بھی موجود ہے۔ اس طرح پہلے اور دوسرے حصّے میں ایک باطنی رشتہ واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے اور تیسرا حصّہ بھی اسی احساس سے دوسرے حصّے سے معنوی ربط قایم کرتا ہے اور نظم ایک مکمل تخلیقی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

(ش) ۰ اِس احساس کے ساتھ کہ اپنے باطن میں اپنی آنکھوں کے لہو سے جانے کتنی کشتیاں چلائی ہیں شہر میں ہونے کے باوجود صحرا نوردی کے لمحے میں "روشن ضمیر بزرگ" کے خیالات سامنے آئے ہیں۔ فن کار خود اپنے ضمیر کے سامنے اپنی پرچھائیں کے سامنے "خاک و خوں" میں لت پت ہے (بہر در خاک و خون انگندہ تو!) جذباتی کیفیت یہ ہے کہ اپنے باطن کی روشنی کے شدید احساس کیساتھ جنوں کا دامن تھام لے اور باطن میں سفر شروع کر دے، یہ سفر اور معنی خیز ہوگا۔ جلوۂ تمثالِ ذات کے اور بھی پہلو نظر آئیں گے۔ تیرے کاشی کے جلوؤں سے "کاشاں" دور نہیں ہے۔

دل از تاب بلا بگداز و خوں کن　　　ز دانش کار نکشاید جنوں کن
نفس تا خود فرو نیشد از پائی　　　دمی از جادۂ پیمائی میاسائی
شرار آسا فنا آمادہ برخیز　　　بنفشاں دامن و آزادہ برخیز

زلا دم زن و تسلیم لا شو
بگو۔ اللّٰہ و برقِ ما سوا شو!

یہ آواز سنائی دیتی ہے — جو اندرونی بیداری کے شدید تر احساس کا نتیجہ ہے!

(الف)، (ب)، (ج)، (د)، (س)، اور (ش)، کی کیفیتوں میں یعنی پوری نظم میں اپنے وجود اور اپنی ذات کا احساس ہے! شعری تجربوں میں مغل جمالیات کی ایک بڑی خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ مغلیہ مصوّری میں جس طرح بادشاہوں، درویشوں اور دربار کے وزیروں کی پیکر تراشی ہوئی

ہے اسی طرح پورے کینواس کا مرکزی نقطہ فن کار کا اپنا پیکر ہے۔ اس کی اپنی ذات ہے، ذات کی تصویروں کا جلوہ ہی ہر طرف بکھرا ہوا ہے۔ غالب نے 'کینواس' پر اپنی تصویر کو اسی طرح توجّہ کا مرکز بنایا ہے جس طرح مغل مصوّری میں بادشاہوں یا درویشوں کی تصویریں توجہ کا مرکز بنتی ہیں پورے کینواس پر لفظوں، پیکروں، استعاروں اور ترکیبوں کے نقش و نگار کا وہی عالم ہے جو کسی بھی بہتر مغل مصوّری میں استعاروں، پیکروں اور رنگوں میں ہوتا ہے، بنارس کی تصویروں میں ہر خوبصورت شعری تجربہ "ذات" کا آئینہ ہے!

غالب کے اہم قصیدوں میں ممدوح سے زیادہ اپنی ذات کی تعریف ہوتی ہے، اپنی ذات کو توجہ کا مرکز بنانے کی کوشش ہوتی ہے۔ اس طرح ان کا ہر عمدہ قصیدہ اپنے بہتر اشعار میں اپنی ذات کا قصیدہ بن گیا ہے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں ہے کہ غالب نے بنارس کو لاشعوری طور پر محض ایک "بادشاہ" بنایا ہے اور بنارس کا قصیدہ ان کے لاشعور کے روشن تر پہلو کا قصیدہ ہے، شعر پڑھتے جائیے محسوس ہوگا جیسے بنارس ان کے وجود کا حصّہ بنتا جا رہا ہے یا ان کے وجود کی خوبصورت دنیا بنارس کے روپ میں ڈھلتی جا رہی ہے۔

غالب کی فنکاری یہاں اپنے عروج پر ہے۔ شعوری طور پر وہ لاکھ محسوس کریں کہ وہ بنارس کی تعریف کر رہے ہیں۔ حقیقت یہ بھی ہے کہ وہ وہ اپنے وجود، اپنی ذات کے جلوؤں کو بھی دکھا رہے ہیں اپنے لاشعور کی تصویروں کو بھی پیش کر رہے ہیں! اپنے وجدان کے چراغ کو لیکر اپنے باطن کے مندر کی تصویروں کے سامنے بھی کھڑے ہیں۔ باطن کا جمالیاتی تجربہ رحم مادر میں بڑھنے اور پھیلنے کا نفسیاتی تجربہ بھی ہے اپنے باطن میں مادّی حُسن کو دیکھنے کا یہ تجربہ انسان کے خوبصورت تجربوں کی روشنیوں کا بھی تجربہ ہے۔

غالب ذات کے مرکز سے کبھی دور نہیں ہوئے، وہ اسی دائرے میں چکر لگاتے ہیں، زندگی سے بے پناہ محبت کرتے ہیں، حسن کے شیدائی ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ حُسن تباہ ہو۔ وہ تمام مادی حسن کو اپنی ذات میں سمیٹ لینا چاہتے ہیں! روبرو صد جلوہ دیکھ کر حیران ہوتے ہیں، عالم کو آئینہ راز سمجھتے ہیں اور رموز و اسرار کو جاننے کے لیے' ان کے دل میں خواہشیں جنم لیتی رہی ہیں لیکن ــــ ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب اپنی ذات اور اپنے وجود سے الگ حسن کا تصوّر ہی نہیں کر سکتے ذات اور خارجی حسن میں ایک بامعنی رشتہ پاتے ہیں! انہیں اپنی تخیّلی فکر اور اپنی نگاہ پر

بھروسہ ہے، یہ اسی اعتماد کا تجربہ ہے۔

- عالم آئینہ راز است چہ پیدا چہ نہاں
  تاب اندیشہ نداری بہ نگاہ دریاب

اُن کی شاعری میں "دیدۂ حیراں" بھی جمال کی ایک صورت ہے، حُسن کو دیکھنے کے لئے وہ خود حسن کے پیکر میں اپنی آرزو کیساتھ دوسرا جنم اس طرح لیتے ہیں۔

- لالہ وگل دمد از طرف مزارش پس مرگ
  تا چہا در دلِ غالب ہوس روئے تو بُود؟

وہ تو اس بنیادی تجربے کے شاعر ہیں:۔

- ہر چہ در مبدءٔ فیاض بود آں منِ است!
  گُل جُدا نا شدہ از شاخ بداماں من است

غالبؔ کے عرفان حسن ذات ہی نے ایسے تجربے پیش کئے ہیں۔ ناس اور باطن کے جلوؤں کے رشتے کو، "وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے" سے سمجھنا چاہیئے، پہلے تجربوں میں زندگی کی شکست و ریخت اور اپنے وجود کے ٹوٹ کر بکھر جانے کا جو احساس اور خوف ہے، سمندر سے گوہر کی طرح باہر نکل جانے کا جو شعور ہے۔ اپنی ناقدر دانی اور لوگوں کی دشمنی، دنیا سے ہزاروں شکایتوں کے جو تجربے ہیں ان سے اس نفسیاتی سچائی کو پانے میں اور آسانی ہوتی ہے، ایسے نفسیاتی لموں میں انسان اپنے باطن میں بے اختیار اُترتا ہے اور جب عالم یہ ہو:

- محیط افگندہ بیروں گوہرم را | چو گرد افتاندہ آہن جوہرم را
  ز دہلی تا بروں آوردہ بجستم | بہ طوفان تغافل دادہ رختم
  کس از اہل وطن غمخوار من نیست | مرا در دہر پیدا، وطن نیست

تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ باطن میں اُترنے کی کیفیت کیا ہو گی۔ میں نے کہا ہے کہ یہ پارا سائیکک۔ وژن (PARA PSYCHIC VISION) کا خوبصورت جمالیاتی تجربہ بھی ہے۔ اپنے باطن کی تاریکی میں ستاروں کے ہجوم کو دیکھنے کا تجربہ ہے۔ سیاہ ریت پر سونے کے ذرّوں کو پانے کا تجربہ ہے۔ باطن میں اترنے کا خیال اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور اپنی روح کے جوہر اور

اپنی آتما کی خوشبو سے جنم لیتا ہے اور پھر باطن نارس کی جنت بن جاتا ہے۔ اس سے بھی زیادہ خوبصورت! اپنے وجود کی سیال صورت سے جانے کتنے خوبصورت پیکر خلق ہوئے ہیں (ن)، کی کیفیتوں میں بھی 'ذات' اور 'وجود' مرکز ہے۔ "روشن بیان" اسی کا روشن پہلو ہے جو باطن کے پُراسرار سفر کی روشنیوں کا احساس عطا کرتا ہے اور شاعر اور قاری دونوں کی "کتھارسس" ہوتی ہے۔ دونوں کو جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ "خدا نہیں چاہتا کہ تمہارا خوبصورت پیکر ٹوٹ جائے"۔ یہ احساس یہاں بنیادی احساس ہے۔ یہ عرفانِ ذات کا عمدہ جمالیاتی تجربہ ہے!

مغل جمالیات کے پیشِ نظر جمالیاتی زندگی کی پہچان مغلیہ مصوری میں وہاں ہوتی ہے جہاں آرائش اور تفریح کے پیکر اور تاثرات ابھارے جاتے ہیں۔ "جمالیاتی تازگی" مغل جمالیات کی ایک اہم قدر ہے، جلوۂ تمثالِ ذات کی اس تصویر (ج) میں جمالیاتی تازگی کی قدر حد درجہ تابناک ہے اور یہی سب سے اہم جمالیاتی قدر ہے۔ مغلیہ مصوری میں عموماً یہ تازگی درباروں کے مناظر میں ملتی ہے۔ "تمثالِ ذات کے دربار" میں یہاں مغل جمالیات کی یہ قدر شدت سے روشن ہے (د)، میں روشن بیان کی شخصیت خود اپنے وجود کا تابندہ پیکر ہے اور اس کینواس پر جمالیاتی تازگی کا احساس گہرا کرتا ہے۔ 'ذات' اور "روشن بیان" میں گہرا معنوی ربط ہے۔ عناصر کی کثرت میں ایک اضافہ بھی ہے لیکن وحدتِ تاثر میں برابر کا شریک ہے۔ یہ روشن بیان" کاشی" کی طرف اشارہ کرکے کہتا ہے کہ یہ عمارت ہے اور یقیناً خدا کو پسند نہیں کہ اس رنگین عمارت کو درہم برہم کیا جائے، اس کا وقار بلند ہے اور اس بلندی پر فکر نہیں پہنچ سکتی، شاعر باطنی جلوؤں کو محفوظ رکھنا چاہتا ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ حوادث کا اثر ان پر ہو، وہ اپنی روحانی اور تخلیقی قوتوں کو سمیٹ کر ایک بار پھر پرواز کرنا چاہتا ہے' پیر روشن ضمیر" سے یعنی خود اپنی ذات کے روشن پہلو سے اس کا اعتماد حاصل کرتا ہے۔ "روشن بیان" کے ہونٹوں پر جو مسکراہٹ ہے وہ اسی اعتماد کی علامت ہے" بگو اللہ و برق ماسوائے شو یعنی اللہ کہہ کر ماسوائے اللہ کے سب کے لئے بجلی بن جا

اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو ابھار کرنے کی یہ آرزو پورے تجربے کا عطر ہے۔ صوفیانہ تجربے کی طرف بار بار اشارہ کرنے والوں کو آخری حصے کو اچھی طرح پڑھ لینا چاہیے۔ یہاں غالب کا

جنوں، باطنی قوت ہے ؎ شرارہ آسا فنا آمادہ برخیز" کو پڑھکر فنا ہو جانے کے خیال ہی کو سب کچھ سمجھ لیا گیا ہے۔ حالاں کہ یہ جنوں بادہ پیمائی کے لئے اکساتا ہے، تیار کرتا ہے، آزادی کا احساس عطا کرتا ہے۔ عظیم تر قوت سے جذب ہو کر بجلی بن کر لہرانے کی بات کرتا ہے

؎ دہ دانش کا زنخ یدہ جنوں کن

؎ بنفشاں دامن و آزادہ برخیز

اور ؎ بگو الشد و برق ماسوا شد

پر غور فرمایئے، یہی آخری بنفشی رنگ کے بنیادی تاثرات ہیں!!